

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Latina



TESIS DOCTORAL

**Los poetas latinos como críticos literarios desde
Terencio hasta Juvenal**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco Luis Delgado Escolar

Director:

Antonio Fontán Pérez

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-302-7

FRANCISCO LUIS DELGADO ESCOLAR

*LOS POETAS LATINOS COMO CRITICOS LITERARIOS
DESDE TERENCEIO HASTA JUVENAL:
Estudios estilísticos y lexicológicos.*

Director: Prof. Dr. D. Antonio FONTAN PEREZ

Departamento de Filología Latina

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

Madrid 1991

Patienti atque amanti uxori

S U M A R I O

<i>Sumario</i>	iii
<i>Abreviaturas</i>	vii
<i>Introducción</i>	viii

I	T E R E N C I O	1
---	-----------------	-----------	---

A. L A O B R A P O E T I C A

1.	La comedia y su temática	2
2.	Partes de una comedia	8
3.	Tipos de comedias	16
4.	Obra nueva	23
5.	Obra unitaria. <i>Contaminatio</i> . Norma del <i>decorum</i>	42
6.	La propiedad literaria	57
7.	Los personajes de la comedia	71
8.	Exito o fracaso de una comedia	75

B. E L P O E T A

1.	El poeta y sus funciones	91
2.	Vocación literaria	99
3.	Relación poeta-público	102

C.	L E X I C O L I T E R A R I O	121
----	-------------------------------	-----------	-----

I I	H O R A C I O	145
A.	A N T I G U O S Y M O D E R N O S	147
B.	<i>DECORUM</i>	180
1.	<i>Decorum</i> y justo medio	183
2.	<i>Decorum</i> y obra de arte literaria	187
2. 1.	<u>Res</u>	188
2. 2.	<u>Ordo</u>	206
2. 3.	<u>Verba</u>	211
2. 3. 1.	COMPOSICION POETICA Y		
	ELECCION DE PALABRAS	211
2. 3. 2.	METRO Y 'TONO'	236
2. 4.	<u>Brevitas</u>	253
2. 5.	<u>Perfección poética y labor limae</u>	257
3.	<i>Decorum</i> y géneros literarios	274
3. 1.	<u>Epica</u>	285
3. 2.	<u>Poesía dramática</u>	305
3. 2. 1.	ORIGEN Y DESARROLLO	307
3. 2. 2.	EL ARGUMENTO	318
3. 2. 3.	<i>MORES ET PERSONAE</i>	336
3. 2. 4.	NORMAS DIVERSAS	352
3. 2. 5.	ESTILO	369
3. 2. 6.	JUICIO SOBRE LOS POETAS		
	DRAMATICOS LATINOS	393

3. 3. <u>Poesía lírica</u>	403
3. 3. 1. CONTENIDO	407
3. 3. 2. ESTILO	410
3. 3. 3. UTILIDAD DE LA POESIA LIRICA	416
3. 3. 4. <i>IMITATIO. AEMULATIO. NOVITAS</i>	417
3. 4. <u>POESIA ELEGICA</u>	
3. 4. 1. CONTENIDO	438
3. 4. 2. METRO Y ESTILO	451
3. 4. 3. HORACIO Y LOS ELEGIACOS.	455
3. 5. <u>LA SATIRA</u>	479
3. 5. 1. ¿ES POESIA LA SATIRA?	480
3. 5. 2. CARACTER MORAL DE LA SATIRA	486
3. 5. 3. CARACTER PERSONAL DEL <i>SERMO</i>	494
3. 5. 4. LUCILIO Y HORACIO	501
4. <i>Decorum</i> y poeta	519
4. 1. <u>Vocación poética</u>	519
4. 2. <u>Sensibilidad poética de griegos</u>	
<u>y romanos</u>	537
4. 3. <u>Inspiración poética</u>	542
4. 4. <u>Perfectus poeta</u>	552
4. 5. <u>Ingenium. Sapientia. Ars</u>	555
4. 6. <u>Officia poetae</u>	567
4. 7. <u>Los malos poetas</u>	595

4. 8.	<u>El poeta y los críticos</u>	. . .	601
4. 9.	<u>Horacio y el público</u>	. . .	610
4. 10.	<u>Amigos y poetas contemporáneos</u>	. . .	623
C.	E S T U D I O L E X I C O L O G I C O	. . .	643
I I I	J U V E N A L	832
	I N T R O D U C C I O N	832
A.	L O S G E N E R O S L I T E R A R I O S	838
1.	La sátira	838
2.	Otros géneros literarios	867
2. 1.	<u>Poesía épica</u>	867
2. 2.	<u>Poesía dramática</u>	872
2. 3.	<u>Elegía. Lírica. Epigrama erótico.</u>	
	<u>Historiografía</u>	887
B.	E L P O E T A Y L A A C T I V I D A D	
	L I T E R A R I A	898
1.	<i>Summus poeta vel egregius vates</i>	898
2.	Inspiración. Pobreza. Mecenazgo	906
3.	Juvenal y los <i>officia poetae</i>	920
4.	Las lecturas públicas	923
5.	Autores contemporáneos y autores precedentes	934
C.	E S T U D I O L E X I C O L O G I C O	969

[illegible]

A B R E V I A T U R A S

Para las abreviaturas utilizadas en este trabajo se han seguido las directrices de l'*Année Philologique*.

Las más frecuentes son las siguientes:

AAWM: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Mainz, Geistes und sozialwissenschaftliche Klasse.

AFLM: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Macerata.

AFLN: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Napoli.

AJPh: American Journal of Philology.

ANRW: TEMPORINI, H., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Berlin 1972-.

Anth. Lat.: Anthologia Latina.

Anth. Pal.: Anthologia Palatina.

APh: *Année Philologique*.

A&R: Atene e Roma.

AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association.

BPhW: Berliner Philologische Wochenschrift.

BStudLat: Bolletino di Studi Latini.

BT: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.

CB: The Classical Bulletin.

CFC: Cuadernos de Filología Clásica.

CJ: Classical Journal.

ClAnt: Classical Antiquity.

C&M: Classica et Mediaevalia.

CPh: Classical Philology.

CQ: Classical Quarterly

CR: Classical Review.

CW: The Classical World.

EClás: Estudios Clásicos.

Fun.: FUNAIOLI, G., *Grammaticae Romanae fragmenta*, Leipzig 1907.

GIF: Giornale Italiano di Filologia.

GLK: *Grammatici Latini*, ed. KEIL, H.

G&R: Greece and Rome.

HS: History of Science.

HSPH: Harvard Studies in Classical Philology.

IF: Indogermanische Forschungen.

JRS: Journal of Roman Studies.

LCM: Liverpool Classical Monthly.

MARX: MARX, F. *C. Lucili carminum reliquiae* (2 vols.), Leipzig
1904 y 1905.

MH: Museum Helveticum.

MPh: Modern Philology.

MusAfr: Museum Africum.

NJA: Neue Jahrbücher für das Klassisch Altertum.

NGG: Nachrichten der Gelehrten Gessellschaft zu Göttingen.

NT: Nova Tellus.

PCPhS: Proceedings of the Cambridge Philological Society.

PhQ: Philological Quarterly.

PP: La Parola del Passato. Rivista di Studi Antichi.

QCTC: Quaderni di Cultura e Tradizioni Classica

RAAN: Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle
Arti di Napoli.

RAIB: Rendiconti dell'Accademia delle Science dell'Istituto di
Bologna.

RAL: Rendiconti della Classe di Science morali, storiche e
filologiche dell'Accademia dei Lincei.

RCCM: Rivista di Cultura Classica e Medioevale.

RE: PAULY, A. - WISSOWA, G. - KROLL, W., *Real-Encyclopädie der
Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893-.

REA: Revue des Etudes Anciennes.

REL: Revue des Etudes Latines.

RFIC: Rivista di Filologia e di Istruzione Classica.

RhM: Rheinisches Museum.

RPh: Revue de Philologie.

SBAW: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der
Wissenschaft, Philos.-Hist. Klasse.

SCO: Studi classici e Orientali.

SFIC: Studi Italiani di Filologia Classica.

SPAW: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der
Wissenschaften.

StudUrb: Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura.

TAPhA: Transactions and Proceedings of the American Philological
Association.

TLL: *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig 1900-.

UCPCPh: University of California Publications in Classical
Philology.

YCIS: Yale Classical Studies.

WS: Wiener Studien.

I N T R O D U C C I O N

El presente trabajo se asienta en una detenida lectura de la obra de los poetas latinos con el objeto de hacer una recopilación significativa de los textos en que aquéllos manifiestan criterios y juicios de valor sobre cuestiones literarias.

De esta forma ha sido posible disponer de un *corpus* suficientemente amplio que permita un estudio en profundidad sobre las diversas concepciones y corrientes poético-literarias latinas tal y como las expresaron los propios poetas.

Estos hacen generalmente crítica literaria de forma asistemática, precisamente porque no son críticos profesionales y porque la suelen introducir de forma incidental en su obra bajo el impulso de alguna circunstancia concreta:

- el rechazo de la propia obra poética por parte de otros poetas y la necesidad de defender el propio credo de estética literaria ante otras corrientes poéticas contemporáneas.

Es el caso de Terencio con respecto a Luscio Lanuvino y la corriente purista de su época, así como el de Horacio ante los acérrimos seguidores de Lucilio (*Sat.* I, 10), ante los arcaístas (*Ep.* II, 1) y ante los serviles imitadores de los *poetae novi*.

- El deseo de justificar ante los lectores la dedicación a la poesía en un determinado género literario (HOR. *Sat.* I, 4 y II, 1 y *Ep.* II, 2; JUV. *Sat.* I) o, al contrario, el abandono de un determinado tipo de poesía (HOR. *Ep.* I, 1 y II, 2).

- En ocasiones la dedicatoria de un poema a un amigo poeta (como suelen hacer con frecuencia Catulo, Horacio y Marcial) conlleva casi inevitablemente a tratar el tema literario.

- Lo mismo sucede cuando el poeta (cfr. Marcial en algunos epigramas y Juvenal en la sátira VII) eligen como materia de su composición el ambiente social y de trabajo, los apuros y miserias económicas de los intelectuales y la mezquindad de los mecenas.

De los textos estudiados sólo el *A. P.* de Horacio puede considerarse como crítica literaria sistemática sujeta a una estructura fijada de antemano.

En efecto, sin tener la rigidez y meticulosidad de un tratado, el *A. P.* se ajusta, no obstante, a unas directrices generales, organizando la materia con la flexibilidad propia de

un gran poeta en torno a la obra poética como obra de arte y en torno al poeta como artífice y causa eficiente de dicha obra.

Esta misma estructura ha parecido adecuada para presentar y desarrollar el presente estudio.

Así, bajo el epígrafe de "La obra poética" se abordarán temas como

- *res, ordo, verba,*
- unidad y perfección poética,
- el principio del *decorum,*
- los conceptos de propiedad literaria, imitación, plagio, emulación, originalidad, novedad,
- los géneros literarios: jerarquización, leyes propias de cada uno, juicios críticos del poeta sobre sus cultivadores, etc.

Y bajo el apartado referente al poeta se expondrán aspectos como:

- la vocación poética,
- *summus poeta vel egregius vates,*
- inspiración y fenómeno poético: *ingenium, sapientia, ars,*
- los *officia poetae,*
- la relación poeta-público, etc.

Paralelamente a este tipo de estudio y como desarrollo del mismo, se ha confeccionado un léxico de términos y expresiones literarias que aparecen en los textos en que se basa este trabajo.

El léxico está organizado alfabéticamente y recoge los términos técnicos propios de las diversas artes (Poética, Retórica, Métrica) directamente relacionados con la literatura, términos de la lengua común que adquieren connotaciones literarias bien en sentido propio, bien en sentido figurado y, finalmente, términos de *realia* que a modo de representación o de símbolo están insertos en la lengua literaria.

A nadie le puede pasar inadvertida la extraordinaria abundancia de bibliografía existente sobre los importantes autores estudiados y de forma especial sobre Horacio.

Ha sido, pues, preciso revisar detenidamente todas las fuentes de bibliografía clásica a nuestro alcance (de forma especial las del presente siglo): revistas (*L'Année Philologique*, *Lustrum*, ...), trabajos y publicaciones específicas de bibliografía como los de D. Antonio Alvar Ezquerra sobre los estudios clásicos en España o los estudios de F. Cupaioulo sobre la bibliografía referente a Terencio y Horacio (*vid.* Bibliografía).

De esta forma se han tenido en cuenta y se han analizado cuidadosamente las investigaciones de los más prestigiosos filólogos del presente siglo sobre los textos y temas en cuestión.

De manera especial han sido expuestas sus opiniones en algunos pasajes de interpretación dudosa con el objeto de que la pluralidad de explicaciones facilite la comprensión de los mismos.

En un estudio cuya base fundamental son los textos de los autores latinos y que versa en una de sus facetas sobre léxico literario, ha parecido imprescindible atender de forma particular a los escolios y comentarios referidos a los textos que constituyen el objeto del presente estudio.

Evidentemente también ha sido preciso el manejo de los índices y léxicos propios de cada autor así como de los grandes léxicos latinos (Forcellini, *T. L. L.* principalmente) con vistas sobre todo al estudio lexicológico.

Con un programa de trabajo tan amplio no ha sido aconsejable, por límites de tiempo y de espacio, abordar el estudio en profundidad más que de tres poetas: Terencio y Juvenal que marcan los límites temporales del presente trabajo y

Horacio como poeta con mayor cantidad e importancia de textos relacionados con la crítica literaria y con mayor influencia en la historia de la poética europea.

Los textos de los restantes poetas latinos que figuran en el índice de citas (Plauto, Ennio, Lucilio, Catulo, Virgilio, Propertio, Tibulo, Ovidio, Lucano, Persio, Marcial, Valerio Flaco, Silio Itálico, Papinio Estacio, etc.) han sido utilizados exclusivamente (al igual que los de los prosistas latinos y los autores griegos) con referencia a los criterios de los tres autores citados bien por su similitud de concepciones, bien por el contraste de las opiniones manifestadas.

La recopilación y estudio de los textos literarios de los poetas latinos y sus correspondientes comentarios y escolios, así como la actualización bibliográfica de todo lo referente a este tema en los mencionados autores, intenta ser una aportación útil a los estudios clásicos en España en un campo en el que sólo se abordan en contadas ocasiones aspectos y pasajes muy concretos y en el que hay carencias importantes de estudios globales.

Este trabajo pretende ofrecer la concepción global que tres grandes poetas latinos tenían de su propia actividad poética, de la de sus contemporáneos y precedentes, su concepción de la obra

literaria y de la figura y funciones del poeta; en definitiva:
sus creencias literarias.

Indudablemente ello contribuirá a una mejor y más profunda
comprensión de su producción literaria y de la de sus
contemporáneos y de la literatura latina en general.

I T E R E N C I O

En la poesía latina de la época arcaica no faltan, a pesar del escaso material conservado de algunos autores, alusiones esporádicas a la actividad y producción literaria de autores contemporáneos o precedentes, así como a la concepción del poeta y de su misión.

No cabe duda alguna de que tras algunos comentarios (interesantes pero puramente casuales) hechos en este sentido por parte de Plauto¹ y por Ennio² los prólogos de las comedias de Terencio constituyen una fuente y un material muy importantes y ocupan un lugar destacado en la historia de la crítica literaria.

Terencio, objeto de numerosas acusaciones vertidas por Luscio Lanuvino y un grupo de poetas que bien podrían ser representantes del *collegium poetarum*, se vale de la original creación del prólogo literario de sus comedias como réplica a tales acusaciones exponiendo su propia concepción sobre la comedia *palliata*, el arte dramático, la vocación y la misión del poeta.

A. L A O B R A P O E T I C A

1. La comedia y su temática

Varias son las veces que aparece en los prólogos terencianos la palabra *comoedia*¹: *Andr.* 26, *Pho.* 25, *Heaut.* 4 y *Ad.* 6; e igualmente el término *fabula* más general puesto que designa todo tipo de pieza dramática, pero referido siempre en Terencio a la comedia, en concreto a la *fabula palliata*: *Andr.* 3 y 16, *Eun.* 23, 25 y 33, *Hec.* 1, *Ad.* 7, 9 y 22 y *Pho.* 4¹.

Con mucha más frecuencia aparecen diversos adjetivos, aislados, pero referidos claramente por el contexto a los sustantivos *comoedia* o *fabula* elípticos: *nova*, *duplex*, *stataria*, *graeca*, *latina*, *laboriosa*, *lenis*, adjetivos que ofrecen una variada gama de tipos de comedias que serán analizados en posteriores apartados.

Sin penetrar en el controvertido tema de los orígenes de la comedia, recuérdese la definición de Aristóteles en el cap. V de la *Poetica*:

‘Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἵπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον.’

[La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores pero no en toda la extensión del vicio sino que lo risible es parte de lo feo]

En cuanto a la diferencia entre la comedia y la tragedia, el propio Aristóteles afirma en el cap. II de la *Poetica*:

ἡ μὲν γὰρ χεῖρους ἡ δὲ βελτίους
μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.¹

[ésta [la comedia], en efecto, tiende a imitarlos peores y aquélla [la tragedia], mejores que los hombres reales]

Dicho criterio es difícilmente conciliable con lo que dice en el cap. XIII acerca del protagonista de la tragedia:

ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ
κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυ-
χίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά.²

[que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad.]

En *Amph.* 51 ss. Plauto parece tener precisamente en mente las características propias de los géneros literarios, de la comedia y de la tragedia concretamente.

Dándose cuenta de que el *Amphitruo* no se adapta a las leyes de la comedia que requiere un tratamiento de los acontecimientos y personajes de la vida diaria, hace una defensa de su obra presentándola como una tragicomedia puesto que en la obra introduce junto a esclavos como Sosias a héroes y dioses propios de la tragedia:

*post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hanc, si vobis, faciam <iam> ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
Teneo quid animi vestri super hac re siet:
faciam ut commixta sit; <sit> tragico[co]moedia;*¹⁰

Sólamente en una ocasión hace Terencio alusión a algunos temas o escenas impropios de la comedia:

*quia nusquam insanum scripsit adolescentulum
cervam videre fugere et sectari canes
et eam plorare, orare ut subveniat sibi.*
(Pho. 6-8)¹¹

Se trata de una hábil crítica de Terencio a su adversario que le acusa de un lenguaje sin energía y un estilo sin consistencia. Terencio le rebate acusándole, a su vez, de impericia como cómico pues utiliza temas impropios de una comedia al representar a un "joven loco que ve huir a una cierva, a los perros que la persiguen y al animal que llora e implora ayuda".

Donato¹² al comentar estos dos versos dice:

"Hic affectus a comediis removendus est [...] Haec omnis tragica est et ideo in comoedia vitiosa ducitur."
[Este sentimiento debe ser apartado de las comedias. Toda esta situación es trágica y por tanto se considera defectuosa en una comedia].

Este tipo de situaciones con llantos, peleas, persecuciones, demandas de auxilio se encuentran a veces en las comedias pero caricaturizadas y buscando el efecto cómico. Si carecen de ese elemento risible, como parece ser el caso del pasaje de Luscio Lanuvino, son algo totalmente ajeno al espíritu de la comedia.

Muy a propósito vienen aquí los versos 58-62 del prólogo de *Captivi* de Plauto:

ne vereamini,

*quia bellum Aetolium esse dixi cum Aleis.
 Foris illic extra scaenam fient proelia.
 Nam hoc paene iniquomst, comico choragio
 conari desubito agere nos tragoediam.*

[Y temáis porque os he dicho que los etolios están en guerra con los eleos. Los combates tendrán lugar allá, fuera de la escena. No sería lógico que con un equipo ¹³comedia intentáramos representar una tragedia].

Habrà, pues, que respetar siempre la norma del *decorum* o *convenientia* (τὸ πρέπον) de la cual se hablarà más adelante, en lo que se refiere a temas y situaciones que puedan aparecer en la comedia.

Pero, además, en *Pho.* 6-8 se critica haber contravenido otro principio muy apreciado por Terencio, el de la verosimilitud. Verosimilitud que él mismo se esfuerza en conseguir en las situaciones y personajes presentados mientras que en tres ocasiones acusa a su adversario de no respetarla incurriendo en *vitium*.¹⁴

En el prólogo del *Heautontimorumenos* critica a Luscio Lanuvino de haber presentado al *populus* (¡los cives Romani!) cediendo el paso a un *servus currens*:

*qui nuper fecit servo currenti in via
 decesse populum: quor insano serviat?
 (Heaut. 31-32)*

En *Eun.* 10-13 le echa en cara haber desarrollado en su *Thensaurus* un proceso "*contra naturam iurisque consuetudinem*" (DON. *Comm. ad 1.*):

*atque in Thesauro scripsit causam dicere
prius unde petitur, aurum qua re sit suom,
quam illic petit, unde is sit thesaurus sibi
aut unde in patriam monumentum pervenerit.*

También en los versos 5-8 de *Phormio* antes citados es evidente el rechazo de toda situación absurda que no tenga relación alguna con la realidad.

Sin embargo, en su *Adelphoe* Terencio introduce una escena de los *Synapothnescontes* de Dífilo que produce una fuerte incongruencia en la trama ya que el rapto de la cortesana que debe haber acontecido mucho tiempo antes, dado que la noticia es ya conocida por todos, y que aparece explicado por Demes en la escena 2ª del acto I, se representa, sin embargo, en escena en el acto II.

¿Cómo Terencio tan atento a crear un ambiente de verosimilitud introdujo esta escena con tales consecuencias?

Ciertamente esta escena da movimiento y vivacidad a la primera parte de la comedia y esto debió parecerle muy oportuno a Terencio, temeroso de que el público no aprobase sus *statariae* por considerarlas demasiado lentas.

Para M.R. Posani¹⁵ ésta es una prueba de que más que la verosimilitud, aquella verosimilitud que Terencio busca otras veces con tanta insistencia, no significa para él nada en sí misma, sino que es sólo una condición para crear una atmósfera de participación entre público y escena. Cuando esta atmósfera

de participación no está en juego, Terencio viola la verosimilitud sin preocupación alguna.

Se puede, pues, concluir que el principio de una verosimilitud entendida mezquinamente aparece en parte superado y en parte sustituido en Terencio por el de participación del público en la comedia siempre que sea preciso.

2. Partes de una comedia.

De los prólogos terencianos se deduce claramente la estructura de la *fabula palliata* que sigue de cerca las huellas de la Comedia Nueva de Menandro.

Las partes constitutivas de una comedia son:

a) el título con el cual se designa a la pieza dramática.

De las numerosas alusiones que aparecen en Terencio baste citar un par de pasajes:

*adporto novam
Epidicazomenon quam vocant comoediam
Graeci, Latini Phormionem nominant.
(Phor. 24-26)*

*Hecyra est huic nomen fabulae.
(Hec. 1)*

b) El prólogo que inicia propiamente la obra.

Refiriéndose a la tragedia, Aristóteles lo define como μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου¹⁶: "la parte de la tragedia que precede al párodo del coro".

El término se usa comúnmente en el mismo sentido que en este pasaje, al menos desde Aristófanes, el cual también lo define como la primera parte de la tragedia:

καὶ μὴν ἐπ' αὐτοὺς τοὺς προλόγους σου τρέφομαι,
ὅπως τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος[...] ¹⁷
[Veamos también lo de tus prólogos; como es lo primero
que se encuentra en una tragedia...]

Aristóteles en su *Retórica* comenta también la función general del prólogo:

τὸ μὲν προοίμιόν ἐστιν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει προ-
 λογος καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον· πάντα γὰρ ἀρχαὶ ταῦτ'
 εἰσί, καὶ οἷον ὁδοποιήσεις τῷ ἐπιόντι.¹⁸

[El exordio es el comienzo del discurso, lo mismo que el prólogo en la poesía y el preludio en la música de la flauta, pues todo esto son preámbulos y como preparación del camino para lo que sigue].¹⁹

Según la función concreta que se atribuya al prólogo se suele distinguir entre prólogo-exposición (también llamado prólogo informativo y prólogo orientador), prólogo-*elogium* (igualmente denominado prólogo encomiástico) y prólogo literario o prólogo-polémica²⁰.

Eugrafio, comentarista de Terencio, hace alusión a esta tipificación de los prólogos:

Omnis prologus triplici inducitur causa: vel ut argumentum fabulas possit exhibere vel poetam populo commendare vel ut a populo audientiam postulet. Sed his omnibus causis Terentius non ita usus est: habuit enim adversarium veterem poetam Luscium Lanuvinum, cuius comoediae cum non placerent, semper maledictis adversus comoedias Terentii pugnabat. Propter hunc igitur Terentius prologum semper inducit ut eius maledictis respondeat. Quod si ita est, omnis prologus Terentii habet controversiam. (Comm. ad prol. Andr.)

[Todo prólogo es representado por un triple motivo: o para mostrar el argumento de la obra o para recomendar al poeta ante el público o para pedir la audiencia del público. Pero Terencio no se sirvió de estos tres motivos: en efecto, tuvo como adversario a un viejo poeta llamado Luscio Lanuvino el cual, como sus comedias no eran del agrado del público, siempre combatía con calumnias las comedias de Terencio. Así pues, por culpa suya Terencio siempre presenta el prólogo como respuesta a sus calumnias. Si esto es así, todo prólogo de Terencio encierra una controversia].

No es que Terencio no utilice en absoluto sus prólogos para

recomendarse a sí mismo ante el público o para pedirle su atención. Sí que lo hace como se verá posteriormente al hablar de la relación del poeta con el público, pero de una manera indirecta, a través de la polémica literaria con Luscio Lanuvino.

Terencio rechaza, en cambio, totalmente desde un principio el prólogo-exposición que narra el argumento.

Tales son los prólogos de las tragedias de Eurípides y de la inmensa mayoría de las obras de la Comedia Nueva. También en Plauto son mayoría los prólogos-exposición, aunque en alguna ocasión como en *Asinaria* presenta una pequeña apología de la obra.

Terencio no tenía intención de escribir un prólogo informativo:

*Dehinc ne expectetis argumentum fabulae:
senes qui primí venient, í partem aperient,
in agendo partem ostendent.*
(Ad. 22-24)

Para justificar su innovación de utilizar el prólogo como controversia literaria, Terencio culpa de inducirlo a tal cosa a su adversario, sacando así partido de una circunstancia provocada por Luscio Lanuvino.

Se trata sencillamente de un recurso oratorio, la *insinuatio*¹¹, para ganarse al auditorio cuando su animo está todavía bien dispuesto o bien cuando el hecho mismo priva al

autor u orador de la anuencia del público. Esta es la situación de Terencio que debe superar la desconfianza del público hacia un debutante, nacida además de la crítica de un anciano.

Es precisamente en *Andria*, considerada por muchos críticos como la primera comedia de Terencio, donde culpa a Luscio Lanuvino de la innovación efectuada en sus prólogos²⁷, innovación que fingidamente considera una pérdida de tiempo.

*nam in prologis scribundis operam abutitur
non qui argumentum narret sed qui malevoli
veteris poetae maledictis respondeat.*

(*Andr.* 5-7)

Afirma, pues, Terencio que utilizar el prólogo para responder a las calumnias de su adversario en lugar de exponer el argumento de la obra (*quod vere prologi est officium*, según el *Comentario* de Donato a este verso 6 de *Andria*) es una pérdida de tiempo.

Nada más lejos de su verdadero pensamiento. La prueba está en los citados versos de *Adelphoe* donde declara abiertamente por boca del Prologus que no va a exponer el argumento de la obra hasta la primera escena por boca de los primeros personajes que salen a escena. Estos personajes darán a conocer, sin romper la ilusión escénica, los precedentes y circunstancias (no el argumento íntegro) de la acción que va a desarrollarse.

En esto no es, por otra parte, original. Ya en Eurípides se encuentran algunos "prólogos" que no preceden al drama sino que

están incorporados a él.

Ejemplo más cercano a imitar lo tenía Terencio en el propio Plauto que utiliza este recurso en algunas de sus obras: *Miles gloriosus*, *Cistellaria* y *Mercator*.

Plauto suprimió además el argumento en el prólogo de varias de sus obras. En concreto, *Tri.* 16-17

*Sed de argumento ne exspectetis fabulae:
Senes qui huc venient, i rem vobis aperient,*

muestra unas palabras que fueron tomadas por Terencio casi al pie de la letra en los citados versos 22-23 de *Adelphoe*.

También en *Asin.* 6-8 y en *Vid.* 10-11 se justifica la supresión del argumento en el prólogo en estas obras.

Ahora bien, una cosa es la supresión del argumento y otra muy distinta es su sustitución por un prólogo polémico de tipo literario²³.

En realidad, la supresión del argumento se acomoda al principio dramático por el cual la comedia debe exponerse por sí misma a fin de que la intriga misma sirva para mantener despierta la atención de los espectadores.

Terencio rechaza, pues, el prólogo informativo. Pero no por ello suprime esta parte considerada como imprescindible en toda obra dramática, sino que aprovecha algunos precedentes de excepción²⁴ para presentar, de acuerdo con su gusto literario, una forma de prólogo que consideraba más artística: el prólogo

literario, verdadero prólogo en el sentido actual de la palabra, totalmente independiente de la obra que sigue.

Para sus prólogos literarios adopta Terencio la forma de controversia, de pleito, que les da un carácter netamente procesal que se manifiesta en los numerosos términos legales empleados: *orator*, *rem cognoscite*, *favere*, *actor*, *causa*, *indicio*, *iudicium*, *iudices*, etc.

No es de extrañar que algunos de los prólogos terencianos hayan sido analizados como pequeños discursos pertenecientes al *genus iudiciale*²⁵.

El Prologus avisa, al menos en dos ocasiones, al público de que a pesar de su atuendo y apariencia de Prologus en realidad va a desempeñar la función de *orator*, 'abogado':

Oratorem esse voluit me, non prologum.
(*Heaut.* 11)

El otro aviso se encuentra en *Hec.* 9.

c) los actos a lo largo de los cuales se desarrolla la acción dramática.

Aristóteles define el "episodio" como "aquella parte completa de la tragedia que se halla entre dos cantos completos del coro"²⁶.

El término 'episodio' equivale poco más o menos a un acto en el teatro moderno; el acto queda convencionalmente delimitado por un alzarse y volver a caer el telón y el 'episodio' quedaba

delimitado por dos cantos completos del coro.

En la Comedia Media se acentúa la independencia de las partes corales respecto al cuerpo de la obra, ya iniciada en las piezas tardías de Aristófanes. Los cantos corales eran intermedios extraños a la acción pero el coro permanecía en la escena y ocasionalmente intervenía en el diálogo.

En la Comedia Nueva el coro, completamente desligado de la acción se reduce a un relleno entre los actos. Aristóteles señala a Agatón como el primero que compuso los cantos del coro a manera de intermedios:

διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ᾠρξάντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου".

[Por eso se interpretan en ella cantos intercalados cuyo origen remonta a Agatón.]

El indicado corte debido a los aditamentos corales permite hablar de actos. Horacio señalará posteriormente como norma la división de la acción en cinco actos:

*Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula quae posci vult et spectata reponi.*

(A.P. 189-190)

¿Debe suponerse esta división ya en Menandro? Al menos dos de sus obras, *Epitrépontes* y *Díscolo*, presentan esta división en cinco actos. Cabe, pues, sospechar, pero no asegurar, que éste era el número usual de actos ya entonces.

De los prólogos terencianos sólo se puede deducir que la obra estaba dividida en actos, gracias al verso 39 de *Hecyra*:

Primo actu placeo.

Pero no se hace alusión en ningún momento al número de actos que componen una pieza dramática²⁸.

La división de actos en Terencio, tal como ha llegado hasta hoy, fue realizada por eruditos del siglo XVI, influenciados posiblemente por Donato que no sólo recoge la doctrina tradicional de la división en cinco actos²⁹ sino que en la *praefactio* al comentario que hace de las comedias terencianas indica el contenido de cada uno de los actos.

S. G. Ashmore³⁰ opina que aunque Terencio conocía la división en actos y aunque posiblemente dividió en actos sus comedias al escribirlas, esta división no era considerada como un recurso práctico a la hora de la representación ya que se corría el riesgo de que durante el entreacto el público se marchase a ver otros espectáculos. En su tiempo la acción era continua y si había necesidad de una pausa por razones técnicas, su lugar y número lo determinaba el director de escena, no el poeta. El público era entretenido en el intervalo por un flautista, como en el *Pseudolus* de Plauto.

Por otra parte, es evidente que los cinco actos de las comedias no fueron señalados por los comentaristas antiguos con especial referencia a determinadas pausas en la acción.

3. Tipos de comedias.

Atendiendo a diversos criterios ofrece Terencio varias denominaciones de *comoediae* o *fabulae*.

a) Según la lengua en que están escritas distingue Terencio entre *fabula* o *comoedia Graeca* y *fabula Latina*.

Una *fabula Graeca* es una comedia de un autor griego¹¹ y, por supuesto, escrita en griego. Es el modelo original en la cual se basa la *fabula Latina* que no es otra cosa que una adaptación escrita en latín, de la comedia griega: *Heaut.* 4-8, *Ad.* 8 y

*Nunc qui scripserit
et cuius Graeca sit [...]
(Heaut. 7-8)*

En tres pasajes (*Heaut.* 17-18, *Eun.* 8 y 35) aparece la contraposición explícita entre ambos términos:

*multas contaminasse Graecas dum facit
paucas Latinas [...]* (*Heaut.* 17-18)

b) Según la acción de la obra se puede distinguir entre *fabula motoria* y *fabula stataria*.

*Date potestatem mihi
statariam agere ut liceat per silentium.
(Heaut. 35-36)*

Una *fabula stataria* es una comedia de poca acción y escaso movimiento. Se intenta conseguir la pintura exacta de los caracteres, el retrato psicológico de los personajes a través del puro diálogo. Por ello unos versos más adelante aclara Terencio: *in hac est pura oratio* (*Heaut.* 46).

Eugrafio en su comentario al término '*statariam*' ofrece junto con la versión comúnmente aceptada una opinión que, a tenor de los versos que le siguen, debe juzgarse errónea:

Quidem 'statariam' genus esse putant comoediae, ut statariae comoediae sint in quibus sunt stantes, unde hanc statariam nominant. Mihi autem videtur 'statariam agere ut liceat per silentium' ideo dixisse ut perpetuo et stabiliter agatur haec comoedia neque populi adversis suffragiis foras pallatur.

(Comm. ad Heaut. 36)

[Algunos piensan que '*statariam*' es un tipo de comedia: de tal modo que son *statariae* las comedias en las que hay personajes que estan inmóviles y que por eso se llaman *statariae*. A mí me parece que Terencio dijo '*statariam agere ut liceat per silentium*' por esto, para que esta comedia sea representada de forma segura, sin interrupción y sin incidentes y no sea rechazada por el voto adverso del público.]

Sin duda, Eugrafio ha relacionado *statariam* con la expresión *fabula stat* que significa que una comedia gusta, tiene éxito¹¹. Así lo indica claramente Donato en su comentario a *Hec. 1*: *Et dari dicitur fabula cum agitur, stare cum placet.*

Pero Terencio no hace alusión alguna en los versos que siguen al éxito o fracaso de la obra, sino que está contraponiendo dos tipos de comedia cuya acción es completamente distinta.

Las *fabulae statariae* se contraponían a las *fabulae motoriae* cuya acción era mucho más rápida, con abundantes gritos y carreras de los personajes así como de gestos bufonescos.

Terencio no las cita expresamente en ninguno de sus

prólogos³³. Sin embargo, hay una clara alusión a ellas en los versos siguientes a aquel verso 36 de *Heaut.* donde aparece el término *stataria*:

*ne semper servos currens, iratus senex,
edax parasitus, psicophanta autem impudens,
avarus leno adsidue agendi sint seni
clamore summo cum labore summo.*
(*Heaut.* 37-40)

Como se puede apreciar, estos versos en ningún momento aluden al éxito o fracaso de la obra sino a la acción.

La contraposición de los adjetivos *statatarius*, -a, -um y *motorius*, -a, -um se encuentra referida al estilo de la acción de las comedias en Donato:

*Aut ipsi senes in statario caractere partem
aperient, in motorio partem ostendent. Nam duo agendi
sunt principales modi, motorius et statarius, ex
quibus ille tertius nascitur qui dicitur mixtus.*
(*Comm. ad Ad.* 24)

[Los propios ancianos manifestarán parte del argumento en la modalidad reposada y tranquila, parte en la modalidad llena de movimiento. Pues las principales modalidades de la acción son dos: movida y reposada; de ellas surge una tercera llamada mixta.]

c) En relación con el grado de esfuerzo que requieren por parte del actor, Terencio distingue entre *comoedia laboriosa* y *comoedia lenis*:

*Si quae [=comoedia] laboriosa est, ad me curritur;
sin lenis est, ad alium defertur gregem.*
(*Heaut.* 44-45)

Esta clasificación está evidentemente en relación directa con la inmediatamente anterior: las *comoediae motoriae* con sus

gritos y carreras son *comoediae laboriosae* mientras que las *comoediae statariae* son *comoediae lenes*.

d) *Comoedia duplex*.

Duplex quae ex argumento facta est simplici.
(Heaut. 6)

Se trata de uno de los versos de los prólogos terencianos que más interpretaciones y más polémicas³⁴ ha suscitado entre los estudiosos de Terencio.

No faltan quienes los consideran como una interpolación de algún gramático³⁵.

Otros³⁶, apoyándose en el comentario de Eugrafio *ad l.* (*ut simplex argumentum sit duplex, dum et Latina eadem et Graeca est*) y en el escolio del Bembino³⁷ (*Duplex, Graeca et Latina*) y en los escoliastas medievales y en los comentaristas de los siglos XVI y XVII³⁸, opinan que Terencio denomina *comoedia duplex* al *Heautontimorumenos* porque de un solo argumento se han compuesto dos comedias, una griega (la de Menandro) y otra latina (la de Terencio): *Graeca Menandri et Latina mea* según dice el *Commentarius Antiquior*³⁹.

Pero la versión más generalmente aceptada es que una *comoedia duplex* es una comedia con doble intriga, una comedia en la que se reparte el interés entre dos cuestiones planteadas.

Salvo *Hecyra* con el amor único de Pánfilo, todas las

comedias de Terencio son de este tipo. Así en *Heautontimorumenos* se trata de saber si se lograrán la unión de Clinia y Antífila y el deseo de Clitifón respecto a Baquis.

Esta interpretación es la que dieron ya en la antigüedad Donato⁴⁰ y Evancio⁴¹.

El término 'doble' aplicado a *fabula* se encuentra ya en Aristóteles, aunque con un matiz muy diferente. El Estagirita afirma: 'Ανάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν⁴²: "Necesariamente una buena fábula será simple y no doble como algunos sostienen."

V. García Yebra en la nota 185 de su edición de la *Poética* hace el siguiente comentario:

"Es fábula "doble" la que tiene dos desenlaces: uno en que los malos caen de la dicha en el infortunio y otro en el que los buenos pasan del infortunio a la dicha. Ejemplo de fábula con desenlace doble es la *Odisea* que termina felizmente para los buenos y en desastre para los malos".⁴³

Sin embargo, hay grandes discrepancias en cuanto a la interpretación general del verso 6 de *Heautontimorumenos*.

Para algunos este verso quiere decir que la comedia de Menandro era de intriga sencilla pero Terencio la habría complicado añadiendo una segunda intriga⁴⁴.

Según Röter⁴⁵, Hermanowski⁴⁶ y Skutsch⁴⁷, la duplicidad de intrigas es fruto de la *contaminatio* empleada por Terencio.

Acierta Lisardo Rubio⁴⁸ al desechar la interpretación de

aquellos críticos que en esta expresión han creído ver el uso de la *contaminatio* (tal como se entiende habitualmente este término) para *Heautontimorumenos* ya que resultaría muy difícil y artificioso explicar el giro *duplex ex argumento simplici facta est* puesto que esperaríamos todo lo contrario: *ex duplici argumento simplex facta est*.

Además repetidamente insiste Terencio en que proviene de una sólo comedia: *ex integra Graeca* (singular) dice en el verso 4 y *cuia Graeca sit* (singular) en el verso 8.

Además, como indica Flickinger⁴⁹, una afirmación en este sentido habría estropeado la campaña de Terencio para esta obra. Campaña que consiste en no dar a sus críticos la menor posibilidad de censura ciñéndose tan estrechamente como le fuera posible a una sola obra griega y sólo una.

Para otros la duplicidad de intrigas ya estaba en el original griego lo cual ha inducido a B. Castiglione⁵⁰ y a sus predecesores⁵¹ a proponer como buena la lectura del manuscrito Bembino en su primera mano *duplex quae ex argumento facta est duplici* a pesar de la dificultad métrica del *duplex* con u breve y *duplici* con u larga.

Sin embargo, desde Leo⁵² la interpretación más aceptada⁵³ de este verso 6 es *duplex quae ex argumento facta uno est tamen*

El *Heautontimorumenos* sería una comedia de doble intriga

extraída de un solo argumento y por lo tanto basada en un solo original griego.

Terencio negaría así claramente la *contaminatio* de esta comedia y afirmaría una importante novedad con respecto a la composición de *Andria* cuya doble intriga procedía de la utilización de los argumentos de dos originales griegos.

En *Heaut.* 6 Terencio habría hecho uso de la expresión *ex argumento simplici* en vez de *ex argumento uno* para conseguir un efecto retórico mediante la contraposición de *duplex* y *simplex* en principio y final del verso.

Pero, independientemente de las interpretaciones globales de este verso y de las implicaciones que ello conlleva sobre la composición del *Heautontimorumenos*, parece estar claro para la mayoría de los investigadores que una *comoedia duplex* es una comedia en la que los personajes principales están duplicados: dos parejas de jóvenes, dos viejos, dos esclavos, dos amantes... y en la que se mezclan los avatares amorosos de dos parejas de jóvenes como ya apuntaban Donato y Evancio.

e) De la *comoedia nova* y de la *comoedia integra* se tratará en el siguiente apartado.

4. Obra nueva.

Sin duda debía de ser algo muy importante el carácter de novedad de una obra cuando el adjetivo *nova* referido a *comoedia* se halla catorce veces en los prólogos de Terencio: *Hec.* 2, 5, 12, 14, 19, 37, 57; *Pho.* 9, 24; *Heaut.* 7, 29, 34, 43 y finalmente *Ad.* 12.⁵⁴

En *Heaut.* 4 se refuerza la idea de novedad con la expresión *ex integra Graeca*. Además dos de sus prólogos, el de *Eunuchus* y el de *Adelphoe*, están dedicados a la defensa de la novedad de sus piezas y a rechazar la acusación de *furtum*.

Hay que tener, no obstante, en cuenta que esta novedad se refiere únicamente a la adaptación latina: una *comoedia nova* es un estreno de una comedia de origen griego pero en lengua latina. Así lo puntualiza Donato en un par de ocasiones: *novam: veterem Graecam intellegimus* (*Comm. ad Ad.* 12) y *novam Latinam dicit* (*Comm. ad Pho.* 24).

El público y, sobre todo, la crítica exigían comedias nuevas. A ellos, sobre todo al público, va dirigida esta palabra-talismán de los prólogos terencianos: *nunc haec planest pro nova* (*Hec.* 5), "ahora aparece realmente como nueva".

Como la primera representación de *Hecyra* había fracasado rotundamente hasta el punto de tener que suspender la representación porque un funámbulo había acaparado la atención

del público, Terencio la presenta posteriormente como un estreno porque realmente no había sido contemplada ni conocida en su totalidad por el público.

Terencio presenta también como novedad a *Phormio* (*Pho.* 24-25), a *Heautontimorumenos* (*Heaut.* 7) y a *Adelphoe* (*Ad.* 12).

En numerosos pasajes en los que aparece el término *nova* se ofrecen algunos pormenores o incidencias ocurridas en el estreno: *Pho.* 9-10 y *Hec.* 1-2.

En el segundo prólogo de *Hecyra* se expone el fructífero esfuerzo llevado a cabo por el famoso actor Ambivio Turpión para tratar de lograr el éxito de los primeros estrenos de Cecilio y de Terencio y animarles así a componer nuevas piezas: *Hec.* 12, 14-15, 18-19 y 37.

En algunas ocasiones el Prologus pide la atención del público para que el autor, animado por el éxito de la obra, se dedique con mayor ilusión a la confección de nuevas obras:

et date silentium
ut libeat scribere aliis mihi que ut discere
novas expediat posthac pretio emptas meo.
(*Hec.* 55-57)

En *Heaut.* 28-29 se pide el triunfo para los poetas que ofrecen estrenos al público.

En *Heaut.* 33-34 el poeta promete sacar a relucir los fallos de su adversario en nuevos estrenos.

Ahora bien, para que una comedia latina sea *nova* debe

provenir de una comedia griega que no haya sido traducida y adaptada por otro autor latino. Este parece ser el sentido de *Heaut.* 4-5:

*Ex integra Graeca integram comoediam
hodie sum acturus Heautontimorumenos.*

No obstante, el sentido del verso 5 ha sido muy controvertido y objeto de numerosos comentarios que se orientan fundamentalmente en dos sentidos en base a los comentarios y escolios más antiguos y en base también a la cronología que se atribuya a esta obra.

El escoliasta del Bembinus glosa así: "*Integra Graeca: a nullo translata. Integram comoediam: novam in scaenam nondum vi>sam*".

De acuerdo con esta interpretación los versos 4-5 significarían: "voy a representar el *Heautontimorumenos*, comedia no representada todavía, sacada de una comedia griega aún sin traducir".

Es el sentido que aparece en el *Thesaurus Linguae Latinae* que cita precisamente el escolio del Bembino y además SCHOL. p. 142, 132: *intacta*.

Y es el sentido mayoritariamente aceptado⁵⁵ y especialmente desde la clara y precisa argumentación de F. Skutsch⁵⁶.

Este sentido de 'intacto', 'nuevo' es el que presenta el adjetivo *integer* en los otros doce pasajes terencianos en los

que aparece. Baste citar algunos de estos pasajes:

*Si quaeret me, uti
tum dicas; si non quaeret nullu' dixeris
alias ut uti possim causa hac integra.*

(Hec. 78-80)

[Si pregunta por mí, se lo dices; si no, no le digas nada para tener disponible e intacta la misma excusa en otra ocasión.]

narratque ut virgo ab se integra etiam tum siet.

(Hec. 145)

La misma expresión, *virgo integra*, reaparece cinco versos más adelante.

La expresión *aetate integra* de Andr. 72 y Eun. 473 se refiere a la frescura corporal no mancillada por el paso del tiempo.

Incluso en aquellos casos en que *integer* aparece sustantivado en algunas expresiones con preposición, queda siempre de manifiesto este sentido.

Así en *restitui in integrum aequomst et bonum* (Pho. 451) la expresión *in integrum* equivale a *statu quo ante tactum*. Y algo muy parecido significa *ad integram* en Heaut. 1010.

La expresión *de integro* que aparece en Heaut. 674, Pho. 174, Ad. 153 y Andr. 26 equivale claramente a *denuo* = *de novo*.

Pero especialmente significativo es Ad. 10⁵¹ que será posteriormente comentado a propósito de la propiedad literaria y del *furtum*.

En Plauto no aparece nunca el adjetivo *integra* referido a

comoedia. Pero en los pasajes⁵⁰ en los que aparece *integer*, -a, -um siempre tiene el significado de 'intacto', 'nuevo'.

Quienes⁵¹ niegan esta explicación de *Heaut* 4-5, aducen fundamentalmente dos motivos:

10. La traducción ofrecida sería una tautología puesto que una comedia latina que procede de una comedia griega no traducida por ningún otro autor latino es necesariamente un estreno.

20. ¿Qué sentido tendría esta misma insistencia en la novedad del *Heaut*. si Terencio no había sido acusado todavía en esta época de plagio?

Evidentemente quienes aducen esta segunda explicación no aceptan la cronología "ordinal" que ofrecen las didascalias de las comedias de Terencio en las que se indica el lugar que ocupa cada obra en la producción del autor: *FACTA I*, *FACTA II*, *FACTA III*, etc.⁵², ni tampoco los brillantes estudios de Gestri⁵³ sobre la cronología terenciana basados en los datos extraídos de los prólogos.

Siguen, pues, la cronología "consular"⁵⁴ establecida por Dziatzko⁵⁵ que toma como referencia los consulados anotados en las didascalias.

Son acertados los argumentos que L. Rubio⁵⁶, siguiendo en parte a Gestri, expone en favor de la conveniencia de que tanto *Hecyra* como *Phormio* y *Eunuchus*, además de *Andria* por supuesto,

precedan cronológicamente a *Heautontimorumenos*.

Terencio tenía mucho interés en subrayar la novedad de *Heautontimorumenos* ya que se le había criticado que su obra anterior, *Eunuchus*, ya había sido traducida.

Además el *novam esse ostendi* (*Heaut.* 7) recoge claramente el *integram* del verso 4 del mismo modo que *quae esset* (*Ibid.* 7) recoge el término *duplex* del verso 6.

Una segunda posibilidad de interpretar el verso 4 se remonta a Eugrafio:

Ideo hic 'ex integra' dicit 'comoedia integram comoediam acturus sum', ne videatur ab aliquo tacta aut ipse alteram tetigisse, sed unam comoediam et integra ad Latinum sermonem interpretatione mutasse".

(*Comm. ad Heaut.4*)

[Por esto dice aquí '*ex integra comoedia integram comoediam acturus sum*' para que no parezca que ha sido tocada por alguien o que el mismo autor tocó otra (comedia griega), sino que ha traducido al latín una sola comedia griega.]

Doble es la información que proporciona Eugrafio: por una parte indica que *Heautontimorumenos* procede de una comedia griega no traducida todavía, con lo que Terencio se exculpa de la acusación de *furtum*.

Por otra parte, señala que en su confección no utilizó Terencio más que un solo original griego, con lo que se defiende de la acusación de "*contaminatio*".

Según esto *ex integra comoedia (Graeca)* mantendría el

significado ya indicado de "comedia griega no traducida anteriormente", mientras que *integram comoediam* (Latinam) sería una "comedia latina completa".

Los versos 4-5 vendrían a significar: "Hoy vamos a representar el *Heautontimorumenos*, una comedia que procede en su totalidad de una obra griega no traducida anteriormente".

Integram comoediam implicaría que la "traducción latina no ha añadido ni quitado nada al original griego. Esto supondría evidentemente negar la acusación de "*contaminatio*".

Esta parece ser la interpretación de F. Leo⁶⁶ quien entiende *integra* como 'intacta', 'no traducida' e *integram* como *totam*, 'entera' y concluye: "*novam esse fabulam Terentius sic enuntiat ut unam Graecam esse simul appareat*".

Para extraer tal conclusión no es preciso, sin embargo atribuir a *integram* el significado de *totam*, basta observar la utilización del singular *ex integra Graeca* y su reiteración en el verso 8: *et quonia Graeca sit*, también en singular.

Leo ve acertadamente que el citado verso 7 exige una anterior alusión a la novedad del *Heautontimorumenos* en el verso 4.

Semejante es la versión de R. C. Flickinger⁶⁷ quien traduce *integra* por 'untranslated' por otros autores latinos e *integram* 'untouched', i. e., 'uncontaminated by Terence himself'. Tras

invocar como autoridad el citado texto de Eugrafio concluye así:
 "El *Heautontimorumenos* era 'untouched' (*integra*) no sólo porque su original no había sido previamente traducida al latín sino también porque la presente traducción no estaba contaminada con escenas de otras obras griegas".

La objeción que se puede plantear claramente a esta interpretación de *integram* como equivalente a 'incontaminada' es que, como se verá posteriormente a propósito de la *contaminatio*, el calificativo de *contaminatae*, lo aplican los adversarios de Terencio sólo y exclusivamente a los modelos griegos¹¹ que son objeto de una manipulación indebida y degradante al no respetar su intangible unidad y globalidad.

No es, pues, correcto aplicar a una obra latina el calificativo de *contaminata* si se quiere mantener el significado exacto de este término.

Otros comentaristas, finalmente, ven única y exclusivamente en este verso 4 una exculpación por parte de Terencio de la acusación de "*contaminatio*" y entienden que *integra* e *integram* deben necesariamente tener el mismo significado, el de 'completa', 'entera': "*ex Graeca fabula, cuius nemo quidquam praeripuit, Latinam cui non oportuit quidquam addi*"¹².

De modo muy semejante opinan Lessing¹³, Schwering¹⁴, B. Castiglione¹⁵ y O. Kujore¹⁶.

No se ve, sin embargo, como puede obviarse de forma satisfactoria el problema que supone en este caso la referencia del verso 7 a la mencionada novedad del *Heautontimorumenos*.

No es convincente la explicación de B. Castiglione¹³ para la cual la noticia de la novedad está implícita en la expresión *ex integra Graeca*. Pues si Terencio dice que ha traducido una comedia griega entera, significa que ni él mismo, ni otros antes que él la han privado de parte alguna.

El hecho de que Terencio haya traducido una comedia griega completa, entera, en su totalidad, no significa necesariamente que otros no la hayan traducido también en su totalidad con anterioridad.

De modo semejante trata de argumentar Dziatzko¹⁴. Aunque el significado de *integra* e *integram* es el mismo: "*cuius nihil deest, i. e., vollstaendig*", se ve después obligado a entender *integram* como *non contaminatam* e indicar que *integra* tiene un valor pregnante que incluye también la idea de *intacta* como queda de manifiesto con el uso del verbo *tractare*.

Por otra parte, no se explica de forma clara cómo B. Castiglione¹⁵ pretende citar como autoridad de su interpretación a Eugrafio cuando es perfectamente evidente que para Eugrafio el primer *integra* equivale a *ab aliquo non tacta*, es decir, *intacta*. Y en el comentario al verso 7¹⁶ queda de manifiesto que

a *Latino non tacta est* equivale a *nova*. Por ello se puede establecer perfectamente la ecuación *integra* = *intacta* = *nova*.

Teniendo todo esto en cuenta, destaca como más coherente la interpretación de F. Leo que es quien parece entender con más precisión a Eugrafio y la F. Skutsch, basada en la glosa del Bemmino.

Sin embargo, esta última adquiere mayor fuerza y fiabilidad si se tiene en cuenta que tanto en Plauto como en Terencio *integer*, *-a*, *-um* aparece en todos los pasajes con el sentido fundamental y etimológico de 'intacto', 'no tocado'.

Comoedia nova es, pues, un estreno de una comedia latina sacada de una comedia griega no traducida anteriormente por otro autor latino.

Se analizará ahora la relación entre original griego y adaptación latina en Terencio para calibrar así su concepto de la originalidad de la comedia latina.

De entrada Terencio quiere que las comedias griegas sean adaptadas al gusto, las costumbres y las ideas romanas. Esto no se consigue sólo rehaciendo las escenas de los originales sino también omitiendo algunos detalles particulares de la vida griega.

Este principio se inserta en los principios antes citados de la verosimilitud y el *decorum*, en su concepción de llevar a

escena acontecimientos normales de la vida, que surgen, se desarrollan y resuelven según sus leyes.

La originalidad del poeta no radica en su habilidad para crear nuevas situaciones sino en la personal interpretación que el artista sabe dar de ellas. No está, pues, en la novedad del argumento sino en la individualidad del lenguaje y del estilo. Esta opinión aparece expresada con claridad en el prólogo de *Eunuchus* y de forma especial en el axiomático verso 41.

En los versos 7 y 8 de *Eun.* afirma Terencio que no basta con traducir fielmente y con exactitud una comedia griega sino que además es preciso reelaborarla respetando los gustos y la mentalidad romana: *qui bene vortendo et easdem scribendo male* (v. 7).

El comentario de M. R. Posani a este pasaje es el siguiente:

"La contraposición entre *vortendo* y *scribendo* no creo que sea entre traducción fiel y una expresión estilística defectuosa [...] *Scribendo male* se puede entender, como lo ha entendido Haffter [n.5: Heinz Haffter, "Terenz und seine künstlerische Eigenart", in *M. H. X* (1953) p. 1 ss. y 73 ss., a p. 90 sg.], como "escribiendo malas comedias" pero a condición de que 'malas' se refiera al contenido [...] Es una crítica al contenido: porque no adaptó a la mentalidad y a los gustos romanos el *Thensaurus*, porque no adaptó al género literario el *Phasma*.

"Quizá *scribendo male* podría traducirse más exactamente por 'reelaborando mal' (que en el fondo es un significado muy próximo al de *scribere* en la mayor parte de los prólogos terencianos) quedando invariable la referencia al contenido. Naturalmente es un

contenido estrechamente ligado al estilo y una cuestión de estilo hace, en definitiva, Terencio cuando atacando el *Phasma* de Luscio Lanuvino quiere significar que el autor ha violado las leyes del *genus* por buscar un *pathos* paratrágico".

Semejante es también la interpretación de A. Ronconi¹⁸ aunque toma la lectura *eas describere male* de los manuscritos C y V argumentando que Luscio no puede "escribir" las mismas comedias que "traduce". El pronombre *eas* sólo puede referirse a los modelos griegos que Luscio no *scribit* sino *describit* en el sentido originario de esta palabra que es el 'copiar', 'hacer derivar de'.

Mucho antes también E. Fraenkel¹⁹ había abogado por esta concepción de *scribere male* como una crítica de Terencio hacia la mala reelaboración de los originales griegos por parte de Luscio Lanuvino.

También en *Andr.* 20-21

*quorum aemulari exoptat neglegentiam
potius quam istorum oscuram diligentiam.*

toma Terencio posiciones contra la fidelidad ciega, a toda costa y por sí misma, al modelo griego al afirmar que desea emular la *neglegentia* de Plauto, Nevio y Ennio en vez de la *oscura diligentia* de su adversario.

Etimológicamente *neglego* proviene de *nec-lego* y por lo tanto significa 'no elegir', 'no escoger'. Ahora bien, el

sustantivo *neglegentia* que significa 'acción de no coger o escoger' puede tener un sentido peyorativo de 'acción de no coger por descuido, ignorancia o despreocupación'. Este es el sentido que mantiene el vocablo castellano 'negligencia' que equivale a 'descuido', 'omisión', 'falta de aplicación'.

Tiene también perfecta cabida la sugerencia de M. R. Posani¹⁰ de que tanto *neglegentia* como *diligentia* tienen en este pasaje un matiz claramente irónico y adquieren pleno sentido, lo mismo que en *Ad.* 14 si se entienden respectivamente como expresión de lo que Terencio considera que es el pensamiento de sus adversarios en este tema: una acusación de falta de cuidado o despreocupación (*neglegentia*) contra quienes se apartan del modelo griego y como una autoalabanza (*diligentia*) de su meticuloso respeto al modelo, manifiestamente rechazado por Terencio con el calificativo de obscuro.

En sentido positivo (o al menos neutro) *neglegentia* significa 'acción de no escoger algo porque carece de interés'.

De esta forma, mientras para Lusio Lanuvino *neglegentia* tiene un claro carácter peyorativo y supone una fuerte acusación, para Terencio parece indicar cierta libertad frente al modelo, de acuerdo con cierta orientación artística, escogiendo lo que interesa y dejando lo que no interesa en el sentido etimológico del término.

En este sentido se opone a *diligentia* cuyo significado es para todos los comentaristas el 'fidelidad ciega al modelo', la cual, sin embargo, genera obscuridad para el público romano cuando presupone usos y costumbres griegos que requerirían una información que no tienen.

A parte de los dos pasajes citados de los prólogos, Terencio utiliza *neglegentia* en *Andr.* 71, *Pho.* 571 y 1016 siempre con un matiz peyorativo de 'abandono', 'desinterés', 'indiferencia'.

En cuanto a *diligentia*, además de *Andr.* 21, vuelve a aparecer en *Hec.* 263 con el significado de 'atención', 'interés', 'preocupación' e incluso 'afecto' hacia una persona.

El término *neglegentia* es utilizado sólo una vez por Plauto y en un contexto no relacionado con la actividad literaria:

*Neque enim illi damno unquam esse patiar [...]
meam neglegentiam. (Tri. 586-587)*

El significado es el mismo que le concede irónicamente Terencio aplicándolo a las ideas estilísticas de sus adversarios: 'descuido', 'negligencia'.

Lo mismo ocurre con *diligentia* en *Cap.* 112 y *Ru.* 820: 'cuidado', 'celo', 'escrupulosidad'.

En Cicerón sí se encuentran estos términos en contextos literarios. Así en *Ad Att.* I, 6, 1: *ut me accusare de epistularum neglegentia possis*, "que puedas acusarme de pereza

para escribir", es decir, de escribir poco.

En *Ad Att.* VIII, 11, 6 se encuentran contrapuestos *diligentia* y *neglegentia*:

epistularum Pompei duarum, quas ad me misit, neglegentiam, meamque in rescribendo diligentiam volui tibi notam esse.

[quise que conocieras la falta de cuidado y el desinterés de las dos cartas que Pompeyo me envió y mi celo al reescribirlas.]

También aparecen relacionadas en *Or.* 78:

Quaedam etiam neglegentia est diligens: nam ut mulieres esse dicuntur nonnullae inornatae, quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat.

[También cierto abandono es cuidadosamente buscado. Pues así como se dice que hay algunas mujeres a las que la falta de adornos les sienta bien, así este estilo sencillo agrada incluso desaliñado.]

Se trata de un desaliño y buscado intencionadamente. Sería algo muy parecido a lo que nos refiere Terencio sobre la actitud de Plauto, Nevio y Ennio respecto a los originales griegos.

El problema de la fidelidad al texto griego, tan importante para sus adversarios, es presentado por Terencio como un aspecto del *decorum*. Por eso unas veces viola esa fidelidad utilizando escenas o personajes de dos obras griegas y otras veces afirma traducir palabra por palabra el original griego como en *Ad.* 11.

Dentro de este reelaborar con originalidad se entiende el esfuerzo terenciano, analizado más adelante, por dar mayor

individualidad y espontaneidad a los personajes de la comedia, eliminando las manifestaciones tipológicas, y la aversión a soluciones tradicionales, como la anagnorisis, por ejemplo, que hacían decaer todo interés o motivo de expectación por parte del público.

En *Hec.* 866-868 se expresa precisamente la satisfacción del poeta que ha conseguido librarse de la costumbre¹¹ observada por el original griego de representar el reconocimiento en escena:

*Placet non fieri hoc itidem ut in comoediis
omnia omnes ubi resciscunt. Hic quos par fuerat resciscere
sciunt; quos non autem aequomst scire, neque resciscent
/ neque scient.*

[No me gusta que aquí pase como en las comedias donde todos acaban por enterarse de todo; aquí los que debían enterarse ya lo saben; los que no deben saberlo, no se enterarán ni lo sabrán]

Por lo que se refiere a los predecesores de Terencio en lo relativo a esta *neglegentia* consciente e incluso buscada, nadie pone en duda la mayor libertad de Plauto con respecto a los originales griegos que la que se permitía Terencio. Pues, además de refundir en una sola comedia latina escenas de dos o más modelos griegos¹² como ha indicado Terencio en *Andr.* 18 y de no hacer uso de escenas completas de los originales (*Ad.* 14), en los prólogos plautinos se aprecia una mayor frecuencia que en los modelos griegos de advertencias al público para que en determinados momentos preste mayor atención.

A Plauto no le importaba en plena acción transportar

repentinamente al espectador de Atenas a Roma con alusiones a la vida, usos y costumbres de su propia época en Roma.

Men. 7-12 supone una fuerte crítica de Plauto hacia la costumbre de colocar siempre la escena en Atenas. Además, como los protagonistas proceden de Siracusa, aunque la acción transcurre en Epidamno (*Dirrachium*), Plauto se permite la adaptación del estilo de su comedia al ambiente y al tema que trata.

Igualmente se muestra Plauto contrario a las convencionales extravagancias realizadas en escena por los amantes y que, sin duda, procedían de los originales griegos (*Mer.* 3 ss.).

Gracias a los descubrimientos papiáceos de este siglo parece evidente que Plauto desarrolló considerablemente ciertos temas como el del engaño y que amplió el papel del esclavo y de aquellos personajes como el lenón, el parásito, el soldado que tenían grandes posibilidades cómicas.

Se ha comprobado igualmente que reduce e incluso suprime aquellas partes que podían carecer de interés para los espectadores, como el propio Terencio indica en *Ad.* 9-10.

También solía reducir las escenas finales de reconocimiento.

Y, sobre todo, habría que insistir en que frente al carácter esencialmente dialogado de la Comedia Nueva Griega, las

comedias de Plauto se caracterizan por una gran abundancia de *cantica*, partes lírico-musicales."

Verificar hasta dónde llegan las palabras de Terencio con respecto a Nevio y Ennio es todavía mucho más difícil no sólo por la ausencia de originales griegos sino por la escasez de poesía dramática conservada de ambos poetas, especialmente de Nevio.

Sí parece que Ennio recurrió a la "*contaminatio*" de varias obras griegas."

En cuanto a Cecilio, aunque parece" que no se permitió el uso de la "contaminación", su traducción del original griego no es, ni mucho menos, literal como se puede comprobar gracias la contraposición que hace Aulo Gelio" de tres pasajes del Πλόκιον de Menandro con la correspondiente versión latina de esta obra por parte de Cecilio para hacer notar *quantumque mutare a Menandro Caecilius visus est*.

En efecto, Cecilio se muestra un tanto indiferente respecto al contenido del original griego, añadiéndole la vivacidad, el movimiento y la comicidad propia del genio latino."

Con respecto al tratamiento de los originales griegos por parte de los autores latinos hay, pues, dos tendencias: una está representada por Luscio Lanuvino y su círculo que aboga por una fidelidad total a un sólo original griego, negando al poeta

latino toda facultad creativa y la posibilidad de adaptación de la obra al gusto y las costumbres romanas y convirtiéndolo prácticamente en un traductor cuya labor se limita a una simple copia material del original griego.

Por su parte, Terencio, basándose en la tradición y el éxito de los grandes cómicos que le precedieron, defiende una mayor libertad de creación para los autores latinos (sin llegar a los extremos de Plauto) y buscando la perfecta adaptación a los usos y costumbres netamente romanos.

5. Obra unitaria. *Contaminatio*. Norma del *decorum*.

Los prólogos de Terencio ofrecen una interesante disputa sobre la legitimidad o, dicho con más propiedad, sobre la conveniencia de la *contaminatio*.

Los adversarios de Terencio basan su acusación en la norma del *decorum* o *convenientia* (τὸ πρέπον): *contaminari non decere fabulas* (Andr. 16).

Para los adversarios de Terencio *contaminari fabulas* conduce inevitablemente a una incoherencia en la estructura dramática.

Antes de pasar a la argumentación de Terencio es preciso determinar cuál es el significado del término '*contaminatio*'.

Los diccionarios indican que *contaminare* puede presentar fundamentalmente tres sentidos:

1. Mezclar, combinar, entrelazar.
2. Manchar, ensuciar, estropear, corromper, alterar, contaminar.
3. Estropear o alterar mezclando.

El problema surge, en primer lugar, a la hora de establecer cuál es el sentido originario de este término.

Para Ernout-Meillet, Gaffiot, Freund el sentido primigenio es el 'mezclar', 'entrar en contacto con'. De este sentido derivaría el de 'manchar' y el de 'estropear' porque a la idea de fusión de elementos heterogéneos se une fácilmente la de

alterar y corromper lo que originariamente era bueno y puro.

Para Forcelini, en cambio, la idea originaria es la de 'manchar', 'ensuciar'.

El *Thesaurus* adopta como punto de partida el significado de *miscendo depravare, male miscere, deformare aliquid aliqua re*.

Al aplicar estos significados a *Andr.* 16 y al *contaminasse* de *Heaut.* 17, los comentaristas y traductores de Terencio adoptan las mismas posturas.

Para la mayoría *contaminare* es un término de la lengua literaria que designa el procedimiento técnico que consiste en "refundir dos obras anteriores para componer una nueva"¹¹

B. Castiglione ofrece una definición más completa:

"Por *contaminata* entendemos naturalmente (según el uso ahora ya prevalente en la crítica moderna) una comedia latina resultante de aquel proceso técnico que [...] consistía en transferir (*transferre*) a una comedia versos, escenas, personajes tomados de otra."¹²

Tal sentido aparece ya en el párrafo tercero del comentario de Donato a propósito de *Andr.* 16:

"*'Contaminare' proprie est manibus luto plenis aliquid attingere et (contaminare contingere est) polluere.*

'Contaminari': tangi et relinqui polluta manu ac per hoc velut foedari aut maculari [...]

'Contaminari non decere' id est: ex multis unam non decere facere".

En época reciente ha sido Ronconi quien ha tratado de justificar esta interpretación. Su argumentación es la

siguiente:

"Si el verbo se remonta a *tango* (*contaminare contingere* est, explicaba ya etimologizando un interpolador de Donato), como parece que no debe dudarse, aquél (el sentido de *polluere*) no es más que un uso eufemístico que ha llegado a anteponerse al uso más genérico de 'poner en contacto' que ha permanecido válido en el plano de la expresión técnica '*contaminare fabulas*'.¹⁰

Evidentemente el cambio semántico del sentido etimológico 'poner en contacto' al uso eufemístico de 'manchar' y 'afear' ya había ocurrido en tiempos de Terencio que lo usa en este sentido en *Eun.* 552: *ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua.*

"Que el sentido técnico sea más vecino al étimo es normal pero no quita que Donato llame sentido "propio" al de *polluere* que es de más amplio uso [...] Hay que tener en cuenta que *proprie* no significa 'en sentido originario' como nuestro 'propiamente' y que no se puede olvidar la conocida expresión *proprie dictum, id est, nihil inveniri potest significantius* (Quint. 8, 2, 9), equivalente a 'más preciso para indicar un concepto' [...] *Proprie dicere* atenerse al uso corriente [...] (Quint. 10, 5, 4) o adecuar la expresión al tono del contexto (Quint. 10, 1, 9) o bien (y este es nuestro caso) evitar una ambigua generalidad (Quint. 9,1,2) donde *proprie* se opone a *communiter*."¹¹

Según Ronconi se debe dar, pues, a *contaminare* el segundo significado que ofrece Donato: *ex multis unam facere*.

Antes que Donato el propio Terencio habría dado ya esta interpretación en *Heaut.* 17:

multas contaminasse Graecas dum facit paucas Latinas

Además, la interpretación de *contaminare* como *polluere* no

daría buen sentido¹². Los adversarios de Terencio no habrían hecho ningún descubrimiento al decir que no era conveniente afeear la comedia.

No menos singulares serían las afirmaciones de Terencio al decir que Plauto y Nevio habían afeado sus comedias y apelar a su ejemplo para replicar cínicamente (*Heaut.* 19) que por su parte no se arrepiente de haber afeado comedias y que va a seguir haciéndolo.

Por otra parte la interpretación de *contaminare* como 'estropear, manchar mezclando' es claramente defendida por el *T. L. L.* que incluye los dos pasajes de Terencio bajo la rúbrica: *strictiore sensu: A: miscendo depravare, male miscere, deformare aliquid aliqua re.*

Sin embargo, a propósito de *Andr.* 16 cita poco afortunadamente el comentario de Donato: *ex multis unam facere.*

También es partidario de esta interpretación H. Tredennik:

"Decir que *contaminare* no es usado en el sentido neutro de combinar es quizá verdad, pero ello no implica que el sentido de combinación este excluido [...] En los pasajes del prólogo [...] 'estropear, deteriorar mezclando' da mejor sentido que 'estropear' solo".¹³

Finalmente, otros comentaristas consideran que el *contaminare* terenciano equivale simplemente a 'manchar',

'estropear', 'desfigurar'.

W. Schwing¹⁴ piensa que *contaminare* tiene simplemente este sentido de 'manchar' y que unir la noción de mezcla es a veces posible, pero nunca necesaria y a menudo imposible.

Aceptaron posteriormente esta interpretación A. Körte¹⁵ y J.B. Hoffmann¹⁶.

Pero el estudio más esclarecedor ha sido el de R. Waltz¹⁷ para quien el sentido usual y constante de *contaminare* es 'manchar' (etimológicamente 'manchar por contacto'), 'ensuciar' y como consecuencia 'corromper', 'alterar', 'estropear' o 'deteriorar'. Es en realidad el sentido único en todos los textos de la lengua latina.

Aunque la idea de mezcla puede estar implícitamente contenida en el verbo *contaminare* (puesto que toda mancha supone una mezcla superficial o profunda) ambas ideas nunca se confunden y *contaminare* nunca quiso significar 'mezclar'.

Son numerosos los estudiosos¹⁸ que siguen manteniendo acertadamente esta interpretación.

Parece, en efecto, la más acertada y la que da pleno sentido a los pasajes terencianos y es además la definición que da Donato, como se ha visto, en primer lugar: *contaminare proprie est [...] polluere; contaminari: [...] foedari aut maculari*. Donde *proprie* indica justamente el término más preciso

para indicar un concepto y además su uso más corriente y el más adecuado en un determinado contexto. Se vuelven así en su contra las propias palabras de A. Ronconi antes citadas.

La noción y el sentido de mezcla se han infiltrado posiblemente en la interpretación de este vocablo por la ambigüedad del prefijo *con-taminare* que aquí como en *contingere* tiene probablemente valor intensivo y no denota combinación."

Ha influido notablemente también en este error un mal entendimiento de la segunda parte del comentario de Donato: *contaminare non decet: id est: ex multis unam non decere facere.*

Pero Donato no está aquí definiendo *contaminare* (ya lo ha hecho en los dos párrafos precedentes) sino que está interpretando el sentido del pasaje haciendo una abstracción de la metáfora anteriormente explicada¹⁰⁰

Sin embargo, todo adquiere mucha mayor claridad cuando al término *contaminare* no se le da un sentido positivo o neutro como 'mezclar' sino cuando se entiende como un término claramente peyorativo como 'manchar' o 'estropear' hábilmente elegido por Luscio Lanuvino y su grupo con el fin de desprestigiar a Terencio.

Así pues, *contaminare* no es ningún término técnico¹⁰¹ de la lengua literaria sino un vocablo de la lengua común para designar la acción por la cual Terencio estropeaba (a juicio de

sus adversarios) los originales griegos en su adaptación a la lengua latina.

En consecuencia, no se puede llamar nunca *contaminata* a una comedia latina como indicaba B. Castiglione; ni es indiferente u ocioso preguntarse si se han de llamar *contaminatae* las comedias griegas o las latinas como pensaba G. Jachmann¹⁰² porque según se desprende claramente de *Heaut.* 17 sólo los originales griegos son objeto de contaminación en opinión de los adversarios de Terencio.

En cuanto a la objeción de A. Ronconi de que sería absurda la acusación de que no conviene estropear las comedias por ser una perogrullada evidente y de que la apelación al ejemplo de Plauto, Nevio y Ennio sería en este caso sorprendente, ya P. Fabia comentaba que se trata de un

"razonamiento muy simplón e inocente. Terencio defiende la legitimidad de su razonamiento sin preocuparse de la palabra con la que sus enemigos le injurian; él confiesa el hecho y, sin buscarle otro nombre, lo aprecia de forma completamente distinta."¹⁰³

¿En qué consistía concretamente la acusación de *contaminatio* tal como la concebían los adversarios de Terencio?

Como ya se ha indicado, Luscio Lanuvino y su grupo constituyen una tendencia purista partidaria de una traducción fidelísima de los originales griegos y un respeto total hacia

ellos, según sugiere el *obscura diligentia* de Andr. 21. Y consideraban como una *neglegentia* inadmisibile todo aquello que pudiera alterar y empañar la pureza de los modelos griegos.

Contaminare es, pues, para los adversarios de Terencio mancillar y alterar manipulando indebidamente los originales griegos.

La grave acusación lanzada por Luscio Lanuvino era que las versiones latinas de Terencio eran distintas de los originales griegos.

El *Comentario* de Donato ofrece numerosas pruebas de las alteraciones y novedades introducidas por Terencio con respecto a los modelos griegos.

Estas alteraciones son originadas por diversos procedimientos:

1. Omisiones o supresiones de fragmentos más o menos amplios de los originales griegos.

Ya se ha mencionado la supresión del prólogo expositivo que existía sin duda alguna en los originales.

Según Donato¹⁰⁴ las comedias de Terencio son más breves que sus correspondientes originales.

2. Combinación o mezcla de escenas de dos originales griegos para elaborar una sola comedia latina.

Es el procedimiento tradicionalmente llamado *contaminatio*

que Terencio confiesa haber utilizado en la composición de *Andria*¹⁰⁵, *Eunuchus*¹⁰⁶ y *Adelphoe*¹⁰⁷.

De la *Perinthia* tomó Terencio la idea de abrir la escena inicial de *Andria* con un diálogo en vez de con un monólogo según indica Donato:

"Quia conscius sibi est primam scaenam de Perinthia esse translatam ubi senex ita cum uxore loquitur ut apud Terentium cum liberto. at in Andria Menandri solus est senex." (Comm. ad Andr. 14)

Terencio confiesa haver tomado además de la *Perinthia* otro tipo de material que no es posible determinar y del que Donato no indica nada.

En el *Eunuchus* Terencio introdujo dos personajes tomados del Κόλαξ de Menandro: el parásito y el militar fanfarrón, según la propia confesión de Terencio en *Eun.* 31-33.

Finalmente parece también confirmado que Ad. 155 ss. fueron tomados del Συναποθνήσκοντες de Dífilo.

3. Libre invención de Terencio, de la cual afortunadamente Donato ha dejado numerosos ejemplos¹⁰⁸. Baste citar un par de ellos:

"Brevitati consulit Terentius, nam in Graeca haec aguntur, non narrantur." (Comm. ad Hec. 825)

"[...] testimonia libera contra servum, et hoc proprium Terentii est, nam de Romano more hoc dixit."
(Comm. ad Andr. 771)

Por estos medios se apartó Terencio de los originales

griegos y fue acusado con razón por sus adversarios de alterarlos. Sin embargo, no se atrevió nunca a replicar directamente a esta crítica ya que los escritores romanos confesaban abiertamente ser intérpretes de los autores griegos y no escritores originales. Por ello no quiso correr ningún riesgo.

Terencio desvía muy hábilmente la atención de la acusación general a un caso particular: la utilización y combinación de dos originales griegos. Quiere dejar bien claro ante el público romano que todo el material es enteramente griego escamoteando así el tema de las omisiones y de sus propias aportaciones que era más serio.

Es posible que esta hábil desviación no fuera malintencionada por parte de Terencio y es posible que no quisiera confundir al público sino simplemente evitar una prolija discusión técnica ante un público iletrado (*stupidus*) y en un momento absolutamente inoportuno para ello.

Sin embargo, esta sutil maniobra junto a una mala interpretación de los comentarios de Donato a *Andr.* 16 han sido la causa de la tradicional concepción de *contaminatio* como mezcla de dos originales griegos. Procedimiento que, por otra parte, no debía estar expresamente prohibido aunque para los puristas supusiera un afeamiento de los modelos griegos.

Es, pues, perfectamente válida la conclusión a la que llega

A. S. Gratwick:

"Si *contaminatio* se emplea en adelante como término técnico, habría que redefinirlo para referirlo a todos los modos en que un autor podía manipular su modelo."¹⁰

No parece, sin embargo, que pueda ser considerado propiamente un término técnico como ya se ha indicado anteriormente que afirmaba W. Beare.

Una vez esclarecido el sentido del término *contaminare* conviene estudiar la defensa que de esta acusación hace Terencio.

De entrada, confiesa haber utilizado material de dos originales griegos como ya se ha indicado: *factum hic esse id non negat* (*Heaut.* 18).

Ahora bien, Terencio no ha hecho un uso indiscriminado de la *contaminatio* sino que, precisamente en contra de la acusación de sus adversarios de romper la norma del *decorum*, afirma como principio fundamental de su concepción poética la exigencia de una composición coherente, la necesidad de atenerse a la norma de las *convenientia*.

Por ello en *Andr.* 13 precisa que de la *Perinthia* ha transferido a su *Andria* sólo *quae convenere*, sólo "lo que no resultaba estridente en la comedia latina": *quae apta et commoda*

*fuerunt*¹¹⁰.

Por lo tanto, se puede hacer uso de varios originales sin contravenir la ley del *decorum* que debe ser la primera norma a respetar cuando se hace uso de varios modelos.¹¹¹

Así lo ha hecho Terencio escogiendo modelos de un mismo autor y de argumento similar (*Andr.* 9-11).

Por ello Eugrafio concluye con firmeza al comentar este pasaje:

Licet duae sint numero, in unam tamen rationem conveniunt. Quod si ita est, quae ex Perinthia in Andriam convenerunt, ad Andriam iure translata sunt; unde non videtur aliter fecisse quam licet.

[Aunque sean dos comedias, sin embargo, coinciden en su disposición y estructura. Siendo así, todo aquello que se adecuó de la *Perinthia* a *Andria*, fue transferido a *Andria* conforme a derecho; por lo tanto no parece que Terencio haya contravenido las normas y leyes literarias.]

El segundo argumento que por dos veces esgrime Terencio, es un argumento *ab auctoritate*, un argumento *ab exemplo* de los grandes comediógrafos anteriores a quienes toma como maestros:

Qui cum hunc accussant, Naevium, Plautum, Ennium accussant quos hic noster auctores habet.

(*Andr.* 18-19)

cuya *neglegentia* desea él imitar en este asunto.

Lo mismo sucede en *Heaut.* 20-21 donde frente al *non decere contaminari fabulas* de sus adversarios contesta con un *sibi / licere id facere quod illi fecerunt putat*.

El problema radica, como ya se ha dicho anteriormente, en

determinar con precisión lo que hicieron sus predecesores en la comedia. Que se apartaron más o menos de los originales griegos es innegable. ¿Por qué procedimientos? Parece que por los mismos que utiliza Terencio: omisiones, combinación de escenas de dos comedias griegas y libre invención.

El hecho de que usaran o no¹¹⁷ el procedimiento de mezclar dos comedias griegas, no invalida en absoluto el razonamiento de Terencio que en el fondo lo que reclama es el derecho a una creación artística libre (respetando las normas del *decorum*) frente a la fidelidad ciega de una traducción literal que proponían los puristas.

Por ello afirma rotundamente que no se arrepiente de haber hecho uso de lo que sus adversarios llaman *contaminatio* y que tiene el propósito de seguir utilizándola en futuras comedias:

neque se piget et deinde facturum autumat.
(*Heaut.* 19)

Y es que, aunque mantiene el mismo término que usan sus adversarios, lo que con él quiere expresar Terencio es algo totalmente distinto: un ejercicio de libertad y de expresión original.

Con esta perspectiva debe entenderse *Andr.* 26:

Posthac quas faciet de integro comoedias.

Eugrafio, al comentar este verso, manifiesta que Terencio prometía al público no utilizar en futuras comedias la mezcla de

dos comedias griegas:

Hoc est 'de integro': eum unam Graecam in unam Latinam transtulerit: nunc enim transtulit quasi duas atque ex hoc videtur illud Terentius declarasse: quod fecerit iure et per exempla fecisse, verum tamen iam non esse facturum ut de duabus comoediis unam faciat.

A tenor de Heaut. 19, aun admitiendo que puede haber contradicciones en Terencio, no es posible aceptar la interpretación de Eugrafio.

Donato duda entre la doble posibilidad: *DE INTEGRO: utrum denuo an ex integris Graecis?* (*Comm. ad Andr.* 26).

Caben efectivamente ambas opciones. Ya se ha comentado la avidez del público por los estrenos y cómo se le pedía su colaboración para que el poeta se animase a componer nuevos estrenos. No sería, pues, de extrañar esta promesa del autor para la *captatio benevolentiae*.

Sin embargo, este verso cargado todo él de sentido futuro (*posthac, faciet*), parece indicar que '*de integro*' equivale a *denuo*. Terencio promete componer "nuevas obras" dando por supuesto que se tratará de "obras nuevas" ya que otra cosa no cabía en la mente de la crítica y del pueblo romano.

En fin, al defenderse de la acusación de *contaminatio*, Terencio está defendiendo la creatividad artística de los comediógrafos latinos, es decir, la posibilidad de reelaborar cuidadosa y totalmente el original griego.

Terencio recurre y defiende para ello el uso de todo tipo de procedimientos con tal de que estos consigan que la comedia tenga el tono adecuado según los hechos tratados, según el género literario al que pertenece y según los usos y costumbres del pueblo romano.

6. La propiedad literaria.

El concepto de propiedad literaria que poseían los críticos y el pueblo romano era, como se ha constatado, muy singular.

La literatura romana, sobre todo la de los primeros siglos, fue una reproducción más o menos fiel de la literatura griega. Para ratificarlo sólo sería preciso repasar los títulos de las obras de Livio Andrónico, Ennio, Nevio, Plauto y Terencio.

Ya los antiguos distinguieron entre el verdadero *furtum*, que es moralmente reprobable, y la imitación y la *aemulatio*¹¹³, que no pretende engañar al lector sino reproducir bellas formas en porfía con un modelo.¹¹⁴

Aunque no citar la fuente escandalizaba a un estudioso de la probidad de Plinio el Viejo¹¹⁵, ésta es una voz aislada, porque la antigüedad no se preocupó de la propiedad literaria en el sentido moderno. La originalidad moderna es un concepto cultural que aparece en el Renacimiento.

En la antigüedad la ley perseguía el robo material del manuscrito en posesión del autor. Pero una vez que la obra se ha divulgado a través de las copias manuscritas, vale el principio de *oratio publicata res libera est*¹¹⁶ y puede ser utilizada en el contenido así como retocada en la forma.

D.A. Russel presenta algunos de los criterios que los antiguos críticos aplicaban a la verdadera *aemulatio*:

"En primer lugar, la copia o imitación debe ser desconocida como copia, es decir, no debe existir una copia anterior y debe ser reconocible como tal copia.

"En segundo lugar, el escritor debe poner su sello personal sobre el material y así hace del préstamo su propia propiedad".

"En tercer lugar, lo imitado no debe ser simplemente una característica particular sino un signo de una excelencia general percibida en el modelo que puede ser perfeccionado de nuevo en un marco fresco y reciente."¹¹⁷

En qué medida se ajustaron los poetas latinos a estos criterios es, ciertamente, algo muy difícil de precisar.

De entrada, hay que partir de una norma básica: *ex Graeco in Latinum transferre licet; de Latino in Latinum transferre non licet*¹¹⁸.

La literatura griega es, pues, considerada como *publica materies*¹¹⁹ siempre que una obra determinada no haya sido ya traducida o adaptada al latín en cuyo caso se convierte en *privati iuris materies*. En este caso los autores latinos se atenderían al primer criterio antes mencionado.

De ahí la insistencia de Terencio en *Eunuchus* en afirmar que había tomado directamente del *Colax* de Menandro los personajes del *parasitus* y del *miles gloriosus*: (*has personas transtulisse ex Graeca*) y su reiterada afirmación del desconocimiento de las obras latinas en *Eun.* 27 y 33-34.

Sólo se atreve a tomar para su *Adelphoe* una escena del *Synapothnescontes* de Difilo que Plauto no había utilizado en su

Commorientes (Ad. 9-10).

Fuera del supuesto de que se trate de una obra ya traducida, el autor latino puede entrar a saco en las obras griegas y servirse de ellas como cosa suya sin que por ello se le pueda acusar de *furtum*:

*Quae convenere in Andriam ex Perinthia
fatetur transtulisse atque usum pro suis.
(Andr. 13-14)*

En el caso de la comedia latina, parece que no se respeta ese tercer criterio de no imitar características particulares sino algunos rasgos de excelencia general, ya que los comediógrafos latinos tomaron cuanto se les antojó de los originales griegos.

Por supuesto que el *usum pro suis* comprende el argumento de la obra puesto que el argumento es de dominio público y se puede utilizar libremente. En consecuencia también comprende entretener argumentos de varios modelos, razón por la cual es lícita la combinación de escenas de varios originales.

Mas no sólo el argumento. Los latinos fueron mucho más lejos al tomar de las obras griegas incluso los personajes (*Eun.* 32), escenas o pasajes completos, palabra por palabra (*Ad.* 10-11) y, en general, todo aquello que se acomodaba a la estructura de la obra latina, *quae convenere*.

Esta acción de trasvase es descrita en Terencio con

diversos verbos:

- *transferre* (*Andr.* 14 y *Eun.* 32) significa 'trasladar', 'traducir';
- *vortere* (*Eun.* 7): 'traducir':

*"VERTENDO: in Latinam linguam transferendo."
(DON., ad l.)*

- *efferre* (*Ad.* 11): 'sacar de':

*"EXTULIT: mire non dixit 'transtulit' sed
extulit, ut ornasse Graeca videatur Latino stilo."
(DON., ad l.)*

- *exprimere* (*Ad.* 11): 'sacar', 'traducir'.

Parece que Donato indica un matiz interesante que diferencia a *transferre* de *efferre*: mientras que *transferre* indica que el autor se limita a trasladar de una obra a otra una materia o unos personajes sin precisar que pone algo de su parte en esa materia o personajes, *efferre*, a juicio de Donato, supone que esa materia extraída del modelo griego es elaborada con originalidad por el poeta en su labor de adaptación a la lengua latina.

Si en estos verbos se alude simplemente, aunque con diversos matices, al trasvase de materia y personajes de las comedias griegas a las comedias latinas, en un par de ocasiones se afirma que el poeta toma posesión de esa materia: *usum pro suis* (*Andr.* 14) y *eum hic locum sumpsit sibi* (*Ad.* 10).

Con respecto al tema de la propiedad literaria, Terencio fue objeto de dos tipos de acusaciones por parte del *malevolus poeta*: por una parte, la acusación de *furtum* en su *Eunuchus* y en *Adelphoe*; por otra, la acusación de que compone sus obras con la colaboración de sus ilustres amigos y protectores P. Cornelio Escipión el Africano, C. Lelio y Furio Filo.

1. Si el poeta, conscientemente o por ignorancia, compone una obra ya traducida del griego al latín por algún otro autor, será acusado de *fur*, 'ladrón' y su obra tachada de *furtum*, 'plagio'.

Terencio fue acusado de plagio en dos de sus obras: *Eunuchus* y *Adelphoe*. Será, pues, preciso, analizar su pensamiento y su defensa en los respectivos prólogos.

En el prólogo de *Eunuchus* cuenta Terencio que el *vetus poeta* había conseguido asistir al ensayo de la obra y que interrumpió la representación con sus gritos tachando de 'ladrón' al autor de la obra

*perficit sibi ut inspiciundi esset copia.
magistratus quom ibi adesset occeptast agi.
exclamat furem, non poetam fabulam
dedit et nihil dedit verborum tamen:
(Eun. 21-24)*

Inmediatamente explica el *malevolus poeta* el motivo de la acusación (*Ibid.* 25-26):

*colacem esse Naeui, et Plauti veterem fabulam;
parasiti personam inde ablatam et militis.*

La acusación se funda, pues, en el hecho de haber tomado dos personajes del *Colax* de Nevio y Plauto para insertarlos en su *Eunuchus*.

El comentario, un tanto airado, de Donato a este verso 26 considera necias y calumniosas las razones de Luscio Lanuvino: "*Non versus obicit sed personam esse translatam. Quid stultius aut calumniosus dici potest?*"

Terencio no admite que sea un defecto literario utilizar personajes de la comedia ya utilizados por otros comediógrafos latinos. Por eso comienza con un período hipotético su argumentación: caso de que utilizar los mismos personajes que otros comediógrafos pueda considerarse plagio, en su caso esta falta debe achacarse no a mala fe sino a ignorancia:

*Si id est peccatum, peccatum imprudentiast
poetae, non quo furtum facere studuerit.*
(*Eun.* 27-28)

"Primo negat peccatum, deinde, si peccatum est, purgat id ipsum veniali qualitate ab imprudentia partibus." (DON., ad l.)

Antes de entrar en la argumentación propiamente dicha, el poeta se esfuerza en presentarnos su falta, caso de que lo sea, como una falta excusable y de poca importancia.

"Veniam enim tribus modis fit: vi, casu, ignorantia."
(EUGR., ad l.)

A esta última recurre Terencio para restar gravedad a la falta que le imputa el *vetus malevolus poeta*.

Ahora bien, como muy bien indica Eugrafio *ad 1., haec tamen repromissionem argumentorum tenent, non veritatem*. Por eso el poeta se apresta a ofrecer al público sus argumentos para que pueda juzgar este asunto tal como el poeta lo juzga: *id ita esse vos iam iudicare poteritis (Eun. 29)*.

Terencio estructura su defensa en tres argumentos:

a) Como la acusación recae sobre el hecho de haber contravenido el principio de *de Latino in Latinum transferre non licet*, Terencio declara que ha tomado para su *Eunuchus* los personajes del *parasitus* y el *miles gloriosus* directamente del *Colax* de Menandro porque *ex Graeco in Latinum transferre licet*, con lo cual no contraviene la norma:

*Colax Menandri est; in ea est parasitus Colax
et miles gloriosus; eas se non negat
personas transtulisse in Eunuchum suam
ex Graeca. (Eun. 30-33)*

Ahora bien, como también existían comedias latinas con el mismo título, el autor recurre de nuevo al *venialis status*, negando rotundamente que conociese la existencia de traducciones latinas anteriores a la suya:

*sed eas fabulas factas prius
Latinas scisse sese id vero pernegat.
(Eun. 33-34)*

Poca fuerza, ciertamente, parece encerrar esta segunda parte del argumento de Terencio que en numerosas ocasiones a lo largo de sus prólogos demuestra conocer profundamente la Comedia

Nueva Griega y las traducciones de sus obras al latín, sobre todo por parte de Plauto.

b. El segundo argumento de Terencio es ya mucho más profundo y encierra una nueva concepción de la propiedad literaria: es lícito presentar en una obra personajes o acciones ya representados anteriormente ya que pertenecen a la vida cotidiana y son considerados *publica materies*:

*Quodsi personis isdem huic uti non licet,
qui magis licet currentem servom scribere,
bonas matronas facere, meretrices malas,
parasitum edacem, gloriosum militem,
puerum supponi, falli per servom senem,
amare, odisse, suspicari?*

(Eun. 35-40)

*Haec enim semper necessitate naturali sunt apta
et inligata personis. Ita fit ut, quicumque personam
aliquam collocat, eius debeat mores exprimere.*

(EUGR., ad l.)

Al ser la comedia "mímesis" de la vida, es natural que todos aquellos que se inspiran en la misma fuente, la vida, coincidan en los rasgos típicos y dominantes de sus personajes así como en las acciones habituales de la vida humana.

"Si fuese verdad lo que sostienen mis adversarios", dice en el fondo Terencio, "habría sido original sólo el primer soldado aparecido en escena y no todos los demás, griegos o latinos, que hayan aparecido posteriormente. Pero no es así, porque no es el esquema tradicional lo que cuenta ya que todo personaje, toda comedia puede tener su propia originalidad aunque el argumento

sea siempre el mismo".

Por eso concluye:

Nullum est iam dictum quod non dictum sit prius
(*Eun.* 41)

puesto que la vida cotidiana que trata de representar la comedia en su parte risible es de una gran homogeneidad.

La crítica va dirigida contra aquellos que como Luscio Lanuvino sobrevaloran la importancia del argumento, de los esquemas tradicionales y, sobre todo, contra el convencional concepto de *furtum* sobre el que Luscio ha fundado su ataque.

c. Concluye Terencio con un argumento *ab exemplo et auctoritate maiorum*:

Qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere
quae veteres factitarunt si faciunt novi.
(*Eun.* 42-43)

El argumento absoluto esgrimido en los versos anteriores es reforzado mediante la alusión a los *exempla maiorum* que tanta influencia tenía en el pueblo romano.

Si los antiguos echaron mano de los mismos personajes y acciones en repetidas ocasiones y obras, es justo que el público excuse este "*peccatum*" a los poetas de actualidad.

En el caso de *Adelphoe* la defensa era mucho más sencilla para Terencio, el cual responde a sus adversarios que se había limitado a introducir en su comedia un pasaje de los

Synapothnescontes de Dífilo que Plauto había desechado por falta de interés en su *Commorientes*:

*eum Plautus locum
reliquit integrum; eum hic locum sumpsit sibi
in Adelphos. (Ad. 9-11)*

Por ello no duda en dar a su comedia el carácter de novedad y en constituir al público en juez del litigio:

*eam nos acturi sumus novam; pernoscite
furtumne factum existumatis an locum
reprehensum, qui praeteritus neglegentiast.
(Ad. 12-14)*

Terencio parece dar un paso más allá que sus críticos contemporáneos en lo que al concepto de propiedad literaria se refiere, al declarar que la vida misma con toda su variedad de personajes y su diversidad de acontecimientos no puede ser propiedad de ningún autor, ni griego ni latino, sino que es patrimonio de la humanidad y fuente de inspiración para todos.

El término '*furtum*' no aparece nunca en Plauto ni tampoco en otros autores anteriores a Terencio para designar el 'robo literario' o 'plagio'.

Posteriormente lo usarán con este sentido Manilio¹²⁰, Vitruvio¹²¹, Séneca el Retórico¹²², Marcial¹²³ y Suetonio¹²⁴ entre otros.

2. La acusación de colaboración de sus amigos aparece primero en

el prólogo de *Heautontimorumenos*, versos 22-24:

*Tum quod malevolus vetus poeta dictitat,
repente ad studium hunc se adplicasse musicum,
amicum ingenio fretum, haud natura sua [...]*

Y se repite la acusación en *Ad.* 15-16:

*Nam quod isti dicunt malevoli, homines nobilis
hunc adiutare adsidueque una scribere [...]*

Es la acusación suprema, la más grave lanzada por Luscio contra Terencio en su intento de alejarlo de la escena. Acusación que, por otra parte, revela el éxito obtenido por Terencio.

Desde luego a Luscio no se le hubiera ocurrido lanzar esta acusación de la colaboración de hombres nobles, si esta colaboración no hubiera resultado un éxito, pues lo único que hubiera conseguido en este caso, habría sido ganarse poderosos enemigos.

Terencio se ve en una situación comprometida puesto que defender a ultranza la paternidad de sus comedias supondría quizá herir el amor propio literario de sus poderosos amigos halagados por el rumor de ser copartícipes del triunfo de Terencio.

Se limita, pues, a llamar calumniadores (*malevoli*) a sus adversarios y a jactarse de saber complacer a aquellos que saben complacer a todo el pueblo (*Ad.* 17-19):

quod illi maledictum vehemens esse existumant,

*eam laudem his ducit maxumam quom illis placet
qui vobis univorsis et populo placent.*

Lo mismo que en las acusaciones de *furtum*, también ahora constituye al público en juez del litigio (cfr. *Heaut.* 25-26).

Terencio apenas se defiende y es que, como ya Suetonio captó, "*sciebat et Laelio et Scipioni non ingratham esse hanc opinionem*"¹²⁵

En cuanto a la identificación de estos amigos de Terencio, varios autores latinos nos han transmitido los nombres de Lelio y Escipión.

Así, Cicerón dice que las comedias de Terencio "*propter elegantiam sermonis putabantur a C. Laelio scribi*"¹²⁶. No obstante, en *De amic.* 89 hace decir a Lelio: "*quod in Andria familiaris meus dicit*". Y se refiere evidentemente a Terencio pues un poco más adelante cita otro pasaje terenciano y dice expresamente "*ut ait idem Terentius*" (*Ibid.* 93).

En cambio, Quintiliano nos hace saber que "*Terentii scripta ad Scipionem referuntur*"¹²⁷.

Suetonio, por su parte, se refiere a la colaboración de ambos: "*non obscura fama est adiutum Terentium in scriptis a Laelio et Scipione*"¹²⁸. Y cita el testimonio de C. Memmio: "*C. Memmius in oratione pro se ait: 'P. Africanus qui a Terentio personam mutatus, quae domi luserat ipse, nomine illius in scaenam detulit'*"¹²⁹.

El propio Suetonio¹³⁰ refiere una anécdota tomada de Nepote el cual aseguraba que en cierta ocasión Lelio, cuando su mujer fue a recordarle que llegara temprano a la mesa, le pidió que no le interrumpiese; y al cabo de un rato entró en el triclinio comentando que pocas veces había estado más acertado con la pluma. Le pidieron que diera a conocer lo que había escrito y declamó los versos 723 ss. del *Heautontimorumenos*.

A pesar de ser prácticamente unánime esta creencia en la antigüedad, su base no debía ser muy consistente de modo que Suetonio refiere¹³¹ también la opinión al respecto de un gramático contemporáneo de Cicerón, Santra:

Santra Terentium existimat si modo in scribendo adiutoribus indiguerit, non tam Scipione et Laelio uti potuisse, qui tunc adulescentuli fuissent, quam C. Sulpicio¹³² Gallo, homine docto et quo consule Megalensibus ludis initium fabularum dandarum fecerit, vel Q. Fabio Labeone¹³³ et M. Popillio¹³⁴, consulari utroque ac poeta.

R. C. Flickinger¹³⁵ opina que Sulpicio Galo estuvo íntimamente ligado al éxito de *Andria* de Terencio puesto que es bajo su consulado cuando tiene lugar la primera representación de esta obra.

Sin embargo, todavía hoy sigue considerándose más autenticada la tradición que une a Terencio con el círculo de Escipión y especialmente con Lelio.

La aproximación de Terencio al círculo escipiónico sería la

expresión de una común comparación y cotejo de sus ideales estilísticos filohelénicos y precursores del aticismo literario.

Lelio y Escipión serían, así, dos nombres simbólicos para significar que Terencio compuso su poesía en esta atmósfera espiritual cuyo filohelenismo expresó. El mismo significado ideal debió tener también la leyenda surgida entre los contemporáneos de Eurípides de que tenía a Sócrates como colaborador en la composición de sus tragedias.¹³⁶

7. Los personajes de la comedia.

El término latino para designar a los personajes es el *personae*¹³⁷, término que se encuentra en Terencio en *Eun.* 26, 32 y 35. Plauto lo había utilizado en *Mer.* 17 y *Per.* 783.

En el texto de los prólogos terencianos aparece un elenco prácticamente completo de los diversos personajes de la *fabula palliata* acompañados de un epíteto preciso que los caracteriza e incluso los tipifica¹³⁸.

Parece como si también los personajes tuvieran que atenerse a la norma del *decorum* definida por Cicerón como "*aptum esse consentaneumque temporis et personae*"¹³⁹.

Ya Plauto en *Cap.* 57-58 presenta de forma crítica también un breve catálogo de personajes-tipo prácticamente coincidente con los de Terencio:

*Hic neque periurus leno est, nec meretrix mala
neque miles gloriosus.*

Para el catálogo de personajes que ofrece Terencio, dos son los pasajes fundamentales: *Eun.* 36-39 y *Heaut.* 37-39. Los personajes son los siguientes:

a) *parasitus* (*Pho.* 28, *Eun.* 26, 30 y 38 y *Heaut.* 38) siempre tildado de *edax*, 'comilón', 'voraz' y además *callidus*, 'astuto' en *Pho.* 591;

b) *miles* (*Eun.* 26), caracterizado por su fanfarronería: *miles gloriosus* (*Eun.* 31 y 38);

c) *servus* al cual se representa siempre corriendo: *servus currens* (*Eun.* 36 y *Heaut.* 31 y 37), se caracteriza también por su astucia (*callidus*: *Andr.* 198 y *Eun.* 1011) y su habilidad para urdir engaños con los cuales burla a los viejos para favorecer a sus jóvenes dueños: *falli per servom senem* (*Eun.* 39);

d) *bonae matronae* (*Eun.* 37): las mujeres casadas se caracterizan por su honradez y dignidad;

e) en cambio, las meretrices son presentadas convencionalmente como mujeres malas: *meretrices malas* (*Eun.* 37) exactamente igual que el Plauto, *Cap.* 57, aunque hay una gran diferencia entre las cortesanas de Plauto, llenas de egoísmo, vileza, voluptuosidad y perfidia, y las de Terencio que son más educadas, de finos sentimientos e ideas humanitarias;¹⁴⁰

f) los ancianos son frecuentemente severos e irascibles: *iratus senex* (*Heaut.* 37) debido a la desordenada vida de sus hijos y a las fechorías y engaños de los esclavos;

g) el delator es tachado de hombre sin escrúpulos ni vergüenza: *sycophanta autem impudens* (*Heaut.* 39);

h) el lenón es siempre un avaro que busca sacar el mayor partido de sus tratos, por eso Plauto lo presenta como *periurus* (*Cap.* 57) y Terencio como *avarus* (*Heaut.* 39);

j) habitualmente los protagonistas de la comedia son los jóvenes, *adulescentes*: jóvenes enamorados que tienen que pasar

un sinfín de peripecias para conseguir el objeto de su amor (cfr. *Ad.* 8).

Terencio tacha precisamente de incompetente a Luscio Lanuvino porque en una comedia había presentado a un joven loco, *insanum adulescentulum* (*Pho.* 6).

Como acertadamente comenta Eugrafio *ad* 1.: "*Est insanus adulescens qui affectus a comoediis longe videtur alienus.*"

1) Donde Terencio rompe con la tradición seguida por los comediógrafos latinos es, como ya se ha dicho, en el prólogo.

El *prologus*, como personaje, solía ser joven en las comedias plautinas. En cambio, al menos en *Hecyra* y en *Heautontimorumenos*, el personaje del *prologus* es representado por un veterano actor, Ambivio Turpión, que llevó a escena todas las obras de Terencio. Por eso Terencio se ve obligado a dar una explicación:

*Nequoi sit vostrum mirum cur partis seni
poetae dederit quae sunt adulescentium,
id primum dicam, [...] (Heaut. 1-3)*

porque, como indica Eugrafio *ad* 1. "*contra consuetudinem senex prologus processit in publicum*".

Y también en contra de lo acostumbrado cambia su función pues más que *prologus* es abogado, *orator* y *actor* (*Hec.* 11-13 y *Heaut.* 11) a pesar de que se presente con el atuendo típico de prólogo: *orator ad vos venio ornatu prologi* (*Hec.* 9).

m) En los prólogos terencianos no se hace alusión alguna ni a las *nutrices* ni a las *virgines*, personajes también habituales de la *fabula palliata*.

Los versos 37-39 de *Heautontimorumenos* son claves para comprender el rechazo de Terencio hacia la convencionalidad de la comedia de personajes-tipo, como representación cómica de costumbres habituales. El personaje-tipo parecía probablemente a Terencio una adulteración y, sobre todo, una ficción sin relación alguna con la realidad. Terencio está invocando implícitamente el principio de la verosimilitud y muestra claramente su predilección por la comedia de caracteres en la cual interesa la delineación psicológica del personaje liberándolo de manifestaciones tipológicas y concediéndole individual espontaneidad de acuerdo con su voluntad de llevar a escena un representante de la humanidad tal como a él le parecía realmente o como su fantasía lo imaginaba.

La comedia de caracteres tiene que ver mucho con los peripatéticos (Teofrasto especialmente) que practicaban científicamente la observación de la cual se infería una psicología e incluso una sociología. Terencio es, en este sentido, más peripatético que Plauto.

8. Exito o fracaso de una obra.

En los comienzos de su actividad como dramaturgo, Terencio hubo de afrontar serios reveses que a punto estuvieron de apartarlo de su vocación poética. El mismo cuenta en los prólogos de *Hecyra* los dos fracasos sufridos en el intento de representación de esta obra.

El fracaso de una obra proviene de su rechazo por parte del público. Para expresar este rechazo utiliza Terencio diversas formas pasivas del verbo *exigere* referidas a su persona (cfr. *Hec.* 15) o a sus obras (cfr. *Andr.* 26 y *Hec.* 12).

Los motivos de este rechazo no provienen, según Terencio, de la obra en sí, sino de circunstancias ajenas a la representación que el poeta califica de *vitium et calamitas* (*Hec.* 2), "un impedimento y una circunstancia catastrófica".

numquam agere licitumst; ita eam oppressit calamitas.
(*Hec.* 30)

[nunca ha sido posible representarla; de tal modo la ha perseguido la adversidad.]

La primera representación fracasó por la actuación de un funámbulo y de unos boxeadores (cfr. *Hec.* 4 y 33-34) y la segunda porque entre el público se corrió el rumor de que se iba a ofrecer un espectáculo de gladiadores (cfr. *Hec.* 39-40).

Y en ambas representaciones, el mismo tumulto entre el público y la misma consecuencia: los actores tienen que abandonar la escena:

*strepitus, clamor mulierum
fecere ut ante tempus exirem foras.
(Hec. 35-36)*

Y en la segunda representación:

*[...] populus convolat,
tumultuantur, clamant, pugnant de loco:
ego interea meum non potui tutari locum.
(Hec. 40-42)*

Por el contrario, para indicar que una comedia agrada al público y consigue el éxito, se utiliza el verbo *stare*:

*Partim sum earum exactus, partim vix steti.
(Hec. 15)*

[(en los estrenos de Cecilio) unas veces fui rechazado, otras a duras penas aguante sobre las tablas]

es decir, a duras penas conseguí que el público aceptara la obra.

El comentario de Donato a este verso no deja lugar a ninguna duda:

"Et est sensus: aut displicui aut aliquibus vix placui [...] proprie locutus est nam fabulae aut stare dicuntur aut exigi."

[y el sentido es: o desagradé o apenas agradé a algunos [...] habló con propiedad pues se dice que las comedias o se mantienen o son rechazadas.]

En *Pho.* 9-10 aparecen también *stetit* y *stetisse* con el mismo sentido.

Ofrece Terencio una *gradatio* interesante, en lo que a aceptación por parte del público se refiere, en los verbos *spectare*, *noscere* o *cognoscere fabulam* y *fabulam placere* que

podría traducirse como "contemplar-conocer-gustar":

ut neque spectari neque cognosci potuerit.
(*Hec.* 3)

Muy significativa es la expresión *spectare-exigere* de *Andr.* 27: "*spectandae an exigendae sint vobis prius*".

Parece que en los prólogos de Terencio son sinónimos *cognoscere* y *noscere*,

alias cognostis eius; quaeso hanc noscite.
(*Hec.* 8)

tanto si se les da el sentido de 'conocer' como hace Donato¹⁴¹ como si se les da el sentido de 'aprobar' como hace Eugrafio¹⁴².

Hec. 20-21 muestra el proceso completo:

*Perfici ut spectarentur; ubi sunt cognitae,
placitae sunt*

donde no cabe la menor duda de que *cognitae sunt* debe traducirse por fueron conocidas.

Unos versos más adelante, 43-44, enumera Terencio las circunstancias favorables para la representación de una comedia:

*Nunc turba nulla est: otium et silentiumst:
agendi tempus mihi datum est.*

En consecuencia, el autor pide siempre al público su colaboración: *date operam* (*Pho.* 30, *Eun.* 44) y su favor: *favete* (*Andr.* 24) que se traduce en una actitud sosegada y apacible de escucha silenciosa: *adeste aequo animo* (*Andr.* 24 y *Heaut.* 35), *date silentium* (*Hec.* 55) y otras expresiones semejantes, con el

fin de que no vuelva a suceder como en las dos primeras representaciones de *Hecyra* (cfr. *Pho.* 31-32).

En fin, Terencio achaca, humilde y gentilmente, el éxito de sus comedias a los méritos del gran actor Ambivio Turpión y a la bondad del público (cfr. *Pho.* 33-34).

NOTAS DEL CAP. I. A

1. Los comentarios literarios de Plauto serán expuestos y contrastados con los de Terencio en los capítulos que siguen a continuación ya que ambos versan sobre el mismo tema: el poeta y la obra dramática.
2. Sobre Ennio cfr. J. F. D'ALTON, *Roman literary theory and criticism*, London 1931, pp. 2-6.
3. Fuera de los prólogos aparece en *Hec.* 866. Este término lo había utilizado abundantemente Plauto: *Am.* 55, 59, 60, 63, 96, 868, 987, *As.* 13, *Cas.* 9, 13, 30, 64, 83, *Ci.* 787, *Men.* 7, *Mer.* 3, *Mi.* 84, 86, *Mo.* 1152, *Poe.* 51, 53, 1371, *Ps.* 1081, 1240, *Tri.* 706 y *Tru.* 11.
4. Fuera de los prólogos presenta el sentido propio de 'cuento', 'leyenda', 'mito', es decir, 'relato ficticio carente de veracidad histórica' (cfr. *Andr.* 224, 553, 747, 925, *Heaut.* 222, 336, *Eun.* 689, *Pho.* 492, 877, 946, *Hec.* 620, *Ad.* 537).
En Plauto *fabula* casi siempre se refiere a la *palliata* (cfr. *Am.* 15, 94, *As.* 7, 10, *Ba.* 214-215, *Cap.* 52, 54, 109, *Cas.* 6, 8, 12, 17, 84, 1006, *Men.* 72, *Mer.* 1007, *Mo.* 1181, *Poe.* 8, 551, 1370, *Ps.* 2, 388, 564, 720, 1335, *Ru.* 1421, *Tri.* 16, 18, 21, *Tru.* 967).
Pero en otras ocasiones tiene también el sentido de 'cuento' o 'leyenda': *Men.* 724, 725, *Mi.* 293, *Mo.* 510, 937, *Ru.* 335, *Per.* 788, *Ps.* 754.
5. 1449 a 31-33. El texto está tomado de la edición de V. GARCIA YEBRA, *La Poética de Aristóteles*, Madrid 1974, pp. 141-142.
6. La traducción está tomada de la citada edición de V. GARCIA YEBRA. En adelante, aquellas traducciones que se ofrezcan de la *Poética* de Aristóteles serán tomadas de este autor, salvo indicación en contra.
7. 1448 a 17-18.
8. *Poet.* 1453 a 8-10.
9. Como indica V. García Yebra en la n. 181: "el tipo de hombre más apto para protagonista de una tragedia es el que se halla entre los dos extremos de la virtud y del vicio. Este reúne las dos condiciones para excitar nuestra compasión y nuestro temor: nuestra compasión, por no ser tan malo que merezca su desdicha;

nuestro temor, por ser semejante a nosotros." Y remite a *Rhet.* II, 8, 1353 b 13 ss. y 5, 1382 a 21 ss.

10. Para las citas de Plauto será utilizada la edición de W. M. LINDSAY, *T. Macci Plauti comoediae* (2 vol.), Oxford 1966 (1ª ed. 1905).

11. Para las citas de Terencio se tomará la edición de R. KAUER - W. M. LINDSAY, *P. Terenti Afri comoedia*, Oxford 1973 (1ª ed. 1926).

12. Los comentarios de Donato y de Eugrafio a los textos de Terencio están tomados de la edición de P. WESSNER, *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina* (3 vol.), Leipzig 1902, 1906 y 1908.

13. La traducción está tomada de la edición de José ROMAN BRAVO, *Plauto. Comedias I*, Madrid 1989, p. 360.

14. Cfr. *Heaut.* 30.

15. "Osservazioni su alcuni passi di prologhi terenziani", *SIFC* XXXVII (1965) pp. 99-100.

16. *Poet.* XII, 1452 b 19-20.

17. *Ran.* 1119-1120, texto tomado de la edición de F. W. HALLA y W. M. GELDART, *Aristophanis comoediae* (2 vols.), Oxford 1901-1902.

18. III, 14, 1414 b 19-21. El texto así como la traducción que siguen están tomados de la edición de A. TOVAR, *Aristóteles. Retórica*, Madrid 1971.

19. Cfr. *CIC. Inv.* I, 20: "*Exordium est oratio animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem; quod eveniet, si eum benivolum, attentum, docilem confecerit.*"

20. En los *excerpta de comoedia* de Evancio, antepuestos al comentario de Donato (ed. WESSNER I, p. 27) se distinguen cuatro tipos de prólogos: συστατικός, *commendativus*, quo poeta vel fabula commendatur; ἐπιτιμητικός, *relativus*, quo aut adversario maledictum aut populo gratiae referuntur; δραματικός, *argumentativus*, exponens fabulae argumentum; μικτός, *mixtus*, omnia haec in se continens."

Sobre esta división cfr. F. LEO, *Plautinische Forschungen*,

Berlín² 1912, pp. 232 ss. y más recientemente O. BIANCO, Terenzio, Roma 1962, pp. 29 ss.

21. Se trata de uno de los dos tipos de exordio señalados por los retóricos: "*exordiorum duo sunt genera: principium quod graece prohemium appellatur et insinuatio quae epodos nominatur.*" (*Rhet. Her.* I, 4, 6). La misma división aparece más adelante en III, 4, 7 y en CIC. *Inv.* I, 20: "*insinuatio est oratio quaedam dissimulatione et circumitione obscuere subiens auditoris animum*" e igualmente *Ibid.* I, 25 y 26.

22. Insiste posteriormente en esta idea en *Pho.* 10-21

23. Lleva, no obstante, razón Renato RAFFAELI ("*Animum advortit*", *DIONISIO* LIV (1983) pp. 195 ss.) al indicar que el prólogo terenciano no se hubiera desarrollado tal como lo hizo si la constitución de la propia *palliata* no hubiese aceptado plenamente el prólogo del *dominus gregis* que ofrecía la posibilidad de no informar sobre los sucesos anteriores a la acción dramática, de no estar constitucionalmente ligado a la trama de la comedia y de abrirse más fácilmente a consideraciones que pertenecen generalmente en sentido amplio a la esfera de la reflexión literaria: cfr. *Cap.* 55 ss. y *As.* 13 ss. Además este tipo de prólogos no son nunca prólogos retrasados, como ocurre a veces en Eurípides y en Plauto, hasta la primera escena, lo cual no puede darse nunca en Terencio cuyos prólogos sólo pueden concebirse en el comienzo de la obra.

24. Una relación escueta, aunque copiosa, de precedente de polémica literaria puede verse en M. POHLENZ, "Der Prolog des Terenz", *SIFC* XXVII - XXVIII (1956) pp. 434-443.

25. *Vid.* el análisis que hace A. D. LEEMANN del prólogo de *Andria* en *Orationis ratio*, Amsterdam 1963, pp. 24-25.

26. *Poet.* XII, 1452 b 20-21: ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὅλον χορικῶν μελῶν.

27. *Poet.* XVIII, 1456 a 29-30.

28. Cfr. V. BACHY, *La division en actes dans les comedies de Térence* (Tesis), Lieja 1936-1937; L. HAVET, "Sur la détermination des actes dans les comedies de Térence", *RPh* XL (1916) 5-17. Según Havet los cinco actos de cada comedia eran originariamente escritos por el comediógrafo en manuscritos distintos con el objeto de facilitar su aprendizaje por los

diversos actores. Posteriormente, cuando las obras dejaron de representarse y se convirtieron en objeto de simple lectura o de estudio por parte de los gramáticos y eruditos, fue preciso tener ejemplares en las bibliotecas. En éstos se consideró conveniente copiar los cinco actos seguidos en un mismo rollo de papiro. Así la antigua división desapareció para siempre. Y sobre los ejemplares así constituidos se han hecho los diversos intentos de división que nos han llegado a través de Donato.

29. "*Rationabiliter dixit 'primo' quia quinque sunt actus, partes fabulae*" (DON. *Comm. ad Hec.* 39).

30. S. G. ASHMORE, *The comedies of Terence*, New York 1908, *comm. ad l.*

31. En los prólogos de Terencio se cita a Menandro como autor de *Eunuchus* (Eun. 29), de *Colax* (Eun. 30), y de *Andria* y *Perinthia* (Andr. 9) y a Dífilo como autor de *Synapothnescontes* (Ad. 6).

32. Cfr. *Hec.* 15 y *Pho.* 9-10.

33. El término *motoria* aparece en los escolios del Bembino *ad Heaut.* 44 donde a la *comoedia laboriosa* se la llama *motoria*.

34. Cfr. B. CASTIGLIONE, "Il Prologo dell'*Heautontimorumenos* e la *commedia duplex*", *Athenaeum* XXXV (1957) 257-305.

35. G. IHNE, *Quaestiones Terentianae*, Bonn 1843, p. 42; F. R. RITSCHL, *Parergon Plautinorum Terentionorumque* (vol. I), Leipzig 1845, p. 381 nota; A. FLEKEISEN, edic. de Ter., Leipzig 1862; *Id.*, II ed., 1898; K. DZIATZKO, *De prologis Plauti et Terenti quaestiones selectae*, Diss. Bonn 1863, pp. 10-11; *Id.*, ed. de Terencio, Leipzig 1884, pp. 53 y XXIII; W. WAGNER, "Studien zu Terentius und Plautus, I, Zu Terentius", *Jbb. f. Cl. Phil.* XCI (1865) pp. 284 s.; PH. FABIA, *Les prologues de Térence*, París 1988, p. 18; H. KRIEGE, "Zu Terentius", *Jbb. f. Cl. Phil.* CXLI (1890) p. 78; H. T. KARSTEN, "*Terentiani prologi quot qualesque fuerint et quibus fabularum actionibus destinati a poeta*", *Mnemosyne*, n.s. XXII (1894) pp. 196-197. (Bibliografía tomada del artículo de B. CASTIGLIONE citado en la nota anterior, p. 258).

36. R. FLICKINGER, "A study of Terence's prologues", *PhQ* VI (1927) pp. 251-254; N. TERZAGHI, *Prolegomeni a Terenzio*, Torino 1931, p. 77.

37. *The scholia Bembina*, ed. J. E. MOUNTFORD, Liverpool 1934.

38. Cfr. B. CASTIGLIONE, "Il prol. de *Heaut....*", p. 267
39. *Scholia Terentiana*, ed. F. SCHLEE, Leipzig 1893, p. 113.
40. DON. *Praef. ad Pho. I*, 9: "*argumentum quoque non simplicis negotii habet nec unius adolescentis, ut in Hecyra, sed duorum ut in ceteris fabulis.*" Cfr. ID. *Comm. ad Andr.* 301, 977 y *Comm. ad Eun.* 440.
41. EVANTHIUS, *De fabula III*, 9: "*Illud etiam inter cetera eius laude dignum videtur, quod locupletiora argumenta ex duplicibus negotiis delegerit ad scribendum. Nam excepta Hecyra, in qua unius Pamphili amor est, ceterae quinque binos adolescentes habent.*"
42. *Poet. XIII*, 1453 a 12-13.
43. Cfr. también F. de P. SAMARANCH, *Aristóteles. Poética*, Madrid 1972, p. 102 n. 91.
44. E. VENEDIGER, "Zum *Heaut. des Terenz*", *Fleckeis. Jahrb.* CIX (1874) pp. 129-136; F. SCHÖL, "Zwei alte Terenzprobleme", *RhM* LVII (1902) pp. 48-54; en la actualidad mantiene esta opinión O. KUJORE, "A note on *Contaminatio* in Terence", *CPh* LXIX (1974) p. 41: "The prologue adds that it has been changed from a single into a double plot" pero no por utilización de dos ejemplares griegos sino por libre invención de Terencio.
45. E. RÖTTER, *De Heaut. Terentiana*, Progr. Bayreuth 1892, p. 17.
46. E. HERRMANOWSKI, *Quaestiones Terentianae selectae*, diss. Hale Sax. 1892, p. 7 y 22-29.
47. F. SKUTSCH, "Der Prolog zum *Heaut. des Terenz*", *Philologus* LIX (1900) p. 6.
48. Cfr. *P. Terencio. Comedias II*, Madrid 1961, p. 17.
49. Cfr. "A stud. of prol..." p. 251.
50. Cfr. B. CASTIGLIONE, "Il prol. dell' *Heaut....*" pp. 275-280.
51. *Vid. Ibid.* n. 60.
52. Cfr. F. LEO, *Analecta Plautina de figuris sermonis II*,

Gottinga 1898, pp. 22-23.

53. Vid. en B. CASTIGLIONE, "Il prol. dell'*Heaut....*" n. 51 y 52 y L. RUBIO, *P. Terencio.Comedias II*, p. 17-18.

54. Cfr. PLAUT. *Cas.* 9: "*Nunc novae [...] comoediae multo sunt nequiores quam nummi novi*" que supone además una fuerte crítica contra los comediógrafos de su tiempo, aunque no se trata del prólogo originario sino del de una reposición. Como término opuesto Plauto utiliza "*veteres fabulas*" en *Cas.* 6 y 8 y "*antiquam comoediam*" en *Cas.* 13.

55. Vid. una relación de autores que adoptan esta interpretación en B. CASTIGLIONE, "Il prol. dell'*Heaut....*" p. 282 nota 76. a la que habría que añadir editores como L. RUBIO, vol. II p.16, K. DZIATZKO - R. KAUER, *Terentius. Adelphoe*, Amsterdam 1964, p. 28 y R. H. MARTIN, *Terence. Adelphoe*, Cambridge 1976, p. 101.

56. Cfr. "Der Prol. zum *Heaut.*" pp. 3-5.

57. "*eum Plautus locum / reliquit integrum.*"

58. Cfr. *Ps.* 203, *Cas.* 626, 832, *Mer.* 550, *Tru.* 245, 725, 821, *Ba.* 1071, *Per.* 754.

59. Cfr. H. T. KARSTEN, "*Terentiani prol....*", p. 196; R. C. FLICKINGER, "The prol. of Ter...", p. 249; B. CASTIGLIONE, "Il prol. dell'*Heaut....*", pp. 282-283.

60. La cronología "ordinal" es la siguiente: I *Andria*, II *Eunuchus*, III *Heautontimorumenos*, IV *Phormio*, V *Hecyra* y VI *Adelphoe*.

61. L. GESTRI, "Studi Terenziani", *SIFC* XIII (1936) 61-105; XX (1943) 1-58; XXIII (1949) 153-178. Para este autor el único orden de las obras de Terencio capaz de ofrecer un desarrollo lógico y coherente de la polémica entre Terencio y Lusicio tal como aparece en los prólogos sería: I *Hecyra* (1ª, 2ª y 3ª representaciones), II *Andria*, III *Phormio*, IV *Eunuchus*, V *Heautontimorumenos* y VI *Adelphoe*.

62. I *Andria* (166 a.C.), II *Hecyra* (1ª representación, en 165), III *Heautontimorumenos* (en 163), IV *Eunuchus* (en 161), V *Phormio* (en 161), *Hecyra* (2ª representación, en 160), VI *Adelphoe* (en 160) y *Hecyra* (3ª representación, en 160).

63. K. DZIATZKO, "Ueber die Terentianischen Didaskalien", *RhM* XX (1865) 570-598 y XXI (1866) 64-92.
64. Cfr. *Ter. Com.* I, pp. XXXVI-XLI.
65. Cfr. F. LEO, *Anal. Plaut.* II, pp. 22-23.
66. Cfr. "A stud. of prol...", pp. 248-251.
67. Cfr. *Heaut.* 17.
68. Cfr. K. DZIATZKO, *De prol....*, p. 8.
69. G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburgo 1768, p. 358: "Mi obra [...] ha sido sacada en toda su extensión de una obra griega y la obra griega está entera en mi obra latina."
70. W. SCHWERING, "Die sogenannte Kontamination in der Lateneischen Komödie", *NJA* XXXVII (1916) p. 177: "De una sola obra griega, de la cual nada ha sido sustraído, ha sido hecha una obra latina a la cual nada ha sido añadido."
71. B. CASTIGLIONE, "Il prol. dell'*Heaut....*", p. 284: "Traduciendo: "comedia sacada toda entera de una griega entera" se ve no sólo que la comedia reproduce un solo original, ya que está completa con el material que le ha proporcionado solamente la griega, sin necesidad de ninguna añadidura extraña, sino también que la comedia griega ha sido traducida completamente sin omisión de parte alguna."
72. O. KUJORE, "A note on *cont....*", p. 41: "The play is based entirely on Menander's play".
73. B. CASTIGLIONE, "Il prol. dell'*Heaut....*", pp. 285-286.
74. K. DZIATZKO, *De prol.*, p. 8: " *totus versus fabulam non contaminatam esse manifesto docet. novam praeterea eandem fuisse ex rerum natura consequitur, quippe quod graeci exempli nihildum erat tractatum.*" Dziatzko incide además en el error ya comentado de aplicar a una comedia el calificativo de *contaminata*.
75. Cfr. B. CASTIGLIONE, "Il prol dell'*Heaut....*", p. 286, n.83.
76. "NOVAN ESSE OSTENDI propterea, quia a Graeco tantum dicta est et a Latino non tacta est [...] idcirco dicitur esse 'nova'".

77. M. R. POSANI, "Osserv. su alcuni passi...", pp. 106 ss.

78. A. RONCONI, *Terenzio. Le commedie*, Firenze 1960, p. XIII: "Il *describere male* non si può riferire al fatto de non tener conta della diversa indole delle due lingue, greca e latina, come intendeva il Bentley, ma piuttosto al modo di derivare la materia degli originali, problema di composizione più che di lingua."

79. Cfr. "Zum Prolog des Terenzischen *Eunuchus*", *Sokrates* N. F. VI (1918) p. 305.

80. Cfr. M. R. POSANI, "Osserv. su alcuni passi...", pp. 100-101.

81. Para otras desviaciones puntuales de Terencio sobre sus modelos griegos cfr. A. RONCONI, *Ter. Le comm.*, pp. XIV-XV.

82. Cfr. PH. E. LEGRAND, *The New Greek Comedy*, London 1917, p. 48; F. LEO, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlín 1912, pp. 99 ss. y 169 ss.; G. JACHMANN, "Die Composition des Plautinischen *Poenulus*", *Χαρίτες* (1911), pp. 249 ss; F. Leo zum sechzigsten Geburtstag dargebracht. Berlín 1911, pp. 249 ss; N. TERGZAGHI, *Prolegomeni...*, p. 44; E. FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus*, Berlín, 1922 (trad. italiana de F. MUNARI, *Elementi plautini in Plauto*, Florencia 1960, pp. 249 ss.

En cambio, W. BEARE, "Contamination in Plautus and Terence", *RPh* LXVI (1940) pp. 39-42, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic* London 1950 (trad. española de Eduardo J. Prieto, *La escena romana*, Buenos Aires 1972 pp. 294-297 y "Contaminatio", *CR* LXXIII (1959) p. 11, sostiene que no hay evidencia de que Plauto u otro dramaturgo latino haya tomado materiales de un segundo original.

También lo sostiene O. KUJORE, "A note on *contaminatio*", p. 41.

Hoy día se considera exagerado negar rotundamente la "*contaminatio*", pero es igualmente puesta en entredicho la fusión de dos originales completos. En cambio, se suele admitir unánimemente la inserción de algunas escenas procedentes de una fuente distinta de la principal. Cfr. J. ROMAN BRAVO, *Plauto. Com.*, p. 53.

83. Sobre estas innovaciones plautinas cfr. W. G. ARNOTT, *Menander, Plautus ad Terence*, Oxford 1975, pp. 31-38.

84. Cfr. F. LEO, *Geschichte der römischen Literatur* I, Berlín 1913, p. 193 y PH. FABIA, *Les prol....*, p. 195.
85. PH. E. LEGRAND, "De New Greek...", p. 283; F. LEO, *Ibid.*, p. 100; O. BIANCO, *Terenzio*, p. 46; N. TERZAGHI, *Prolegomeni...*, pp. 43 y 46.
86. N. A. II, 23.
87. F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio* (dos vol.), Nápoles 1946-1947, p. 77; E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milán 1957, p. 155.
88. L. RUBIO, *P. Ter. Com.* I, p. 17 n.1 de forma semejante se expresan también G. JACHMANN, "Begrift und Wessen der Kontamination" en *Plautinisches und Attisches*, Berlín 1931, p. 147: 'verwirren', 'vermengen'; J. W. H. ATKINS, *Literary criticism in Antiquity* II, Gloucester 1961 (1ª ed. 1934), p. 9; J. F. D'ALTON, *Roman lit....*, p. 13; G. E. DUCKWORTH, *The nature of Roman Comedy*, Princeton 1952, p. 203; F. GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Française*, en el término *CONTAMINARE*; Mme. DACIER, citada por W. BEARE en "*Contaminatio*", p. 7, n.1; O. BIANCO, *Terenzio*, p. 27.
89. "Il prol. dell'*Heaut....*", p. 261, n.8.
90. "Analisi prol. *Andr.*", p. 1137.
91. *Ibid.* p. 1138.
92. *Ibid.* p. 1138-1139. Cfr. también W. SCHWERING, "Die sogenannte Kontam...", p. 167 y A. KÜRTE, "*Contaminare*", *BPhW* XXXVI (1916) col. 981.
93. H. TREDENNIK, *CR* II (1952) p. 28 (citado así por W. BEARE en "*Contaminatio*", p. 8.
94. W. SCHWERING, "Die sog. Kontam...", p.167-185.
95. "*Contaminare*", cols. 979-981.
96. "*Contaminare*, Grundsätzliches zur lateinischen Etykologie", *IF* LIII (1935) pp. 187-195.
97. "*Contaminare* chez Térence", *REL* XVI (1938) pp. 269-274.

98. Cfr. W. BEARE, "Contam. in Plaut. and Ter.", pp. 28-42, especialmente p. 35; *Id.*, "Contaminatio", p. 7-11; *Id.*, *The Roman Stage*, pp. 90, 101 ss. E. PARATORE, *Storia teat. lat.*, p. 73; O. KUJORE, "A note on *contam....*", p. 41.

99. Cfr. W. BEARE, "Contaminatio", p. 10.

100. Cfr. R. WALTZ, "Contam. chez Ter.", p. 274.

101. *Ibid.*, p. 273: "Surtout *contamino* n'a jamais en de valeur technique dans la langue littéraire por désigner la combinaison, l'amalgame de deux modèles dans une traduction ou une imitation."

Lo mismo opina W. BEARE en "Contaminatio", p. 11.

102. Cfr. *Plautinischen und Attischen*, p. 154.

103. *Les prol.....*, p. 179, n.2.

104. *Comm. ad Hec.* 825 y *ad Eun.* 101.

105. Cfr. *Andr.* 9-14.

106. Cfr. *Eun.* 19-34.

107. Cfr. *Ad.* 6-11.

108. Tomados de W. BEARE, "Contam. in Plaut. and Ter.", p. 32.

109. "Drama" en *The Cambridge History of Classical Literature. II: Latin Literature*, (eds.) E. J. KENNEY & W. v. KLAUSEN, Cambridge 1982 (versión española de Elena BOMBIN, *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University). II: Literatura Latina*, Madrid 1989, p. 142.

110. DON. *Comm. ad Andr.* 13.

111. Así lo indica también Quintiliano: "*Plurimum bona ponamus ante oculos ut aliud ex alio haereat et, quod loco conveniat, aptemus.*" (X, 2, 26).

112. Cfr. *supra* n.82.

113. Obsérvese la definición de Nonio, 437: "*aemulatio ab imitatione hoc distat, quod imitatio simplex est et livorem atque invidiam non admittit; aemulatio autem habet quidem*

imitandi studium sed cum malitiae operatione."

114. *Vid.* D. A. RUSSEL, "*De imitatione*" en *Creative imitation and Latin Literature*, (eds) D. WEST & A. WOODMAN, Cambridge 1979, pp. 1 ss.

115. *Cfr.* N. H. *praef.* 21.

116. SYMM. *Ep.* I, 31, 2.

117. D. A. RUSSEL, *Criticism in antiquity*, London 1981, pp. 112-113.

118. *Cfr.* EUGR. *Comm. ad Eun. prol.*

119, HOR. A. P. 31.

120. MANIL. II, 58: "*nostra loquar; nulli vatum debebimus or<s>a, nec furtum, sed opus veniet*".

121. VITR. VII, *praef.* 7: "*ceteros aliena recitavisse, oportere autem iudicantes non furta, sed scripta probare*".

122. *Contr.* IX, 1, 13 "*non furti sed exercitationis causa transtulisse sententiam*"; *Ibid.* X, 4, 21: "*non potest furto suspectus esse*".

123. MART. I, 53, 3: "*tua traducit manifesto carmina furto*".

124. *Vita Verg.* 44: "*Br. Herennius tantum vitia eius, Perellius Faustus furta contraxit*"; *Ibid.* 46: "*eadem furta temptarent*", era la respuesta que, según Asconio Pedanio, daba Virgilio a quienes le objetaban haber plagiado en muchos pasajes a Homero.

125. *Vita Terenti*, 4; ed. de A. ROSTAGNI, *Suetonio, 'De poetis' e biografii minori*, Torino 1944.

126. *Ad Att.* VII, 3, 10.

127. QUINT. IX, 1, 9.

128. *Cfr.* *Vita Ter.* 6.

129. *Ibid.* 7.

130. *Ibid.* 8.

131. *Ibid.* 9.

132. Sulpicio fue cónsul en el año 166 a.C. CIC. *Brut.* 20, 78 lo presenta como orador y gran estudioso de la literatura griega.

133. Fabio Labeón fue cónsul en el año 183 a.C. y es citado como jurista y letrado importante por Cicerón en *Brut.* 21, 81.

134. M. Popilio fue cónsul en el año 173 a.C. y no hay ninguna otra referencia, aparte de la de Santra, a su actividad literaria.

135. "A study of Ter. prol.", p. 238.

136. Cfr. A. RONCONI, *Ter. Comm.*, pp. X-XI.

137. El término latino '*persona*', procedente del griego πρόσωπον designa al mismo tiempo a la máscara que utilizan los actores y a las personas que se representan dentro de una obra dramática. Con esta segunda acepción aparece siempre en Terencio.

138. Posiblemente en esta "estandarización" de personajes de la *fabula palliata* influyó notablemente el carácter tipificado de los personajes de las primitivas representaciones itálicas. Concretamente de la *fabula Atellana* que presenta siempre los mismos personajes tipificados: Pappus, Maccus, Dossennus, Buccus.

139. Cfr. CIC. *Or.* 74.

140. *Vid. Hec.* 774 ss. Cfr. D. GILULA, "The concept of the *bona meretrix*. A study of Terence's courtesans", *RFIC* CVIII (1980) pp. 142-185.

141. Cfr. DON. *Comm. ad Hec.* 8.

142. Cfr. EUGR. *Comm. ad Hec.* 8.

B. E L P O E T A.

1. El poeta y sus funciones.

Que la comedia es considerada por Terencio como un género poético queda bien patente con sólo recordar que en quince ocasiones aparece la palabra *poeta* en los prólogos terencianos aplicada a aquellos que componen comedias.¹

Terencio alude a sí mismo con este nombre de *poeta* en ocho ocasiones: *Andr.* 1, *Heaut.* 2, *Eun.* 3 y 28, *Pho.* 1 y 29 y *Ad.* 1 y 25.

Donato expone su opinión sobre este hecho:

"Honore maiore 'poetam' potius quam 'Terentium' dixit, ut illum hoc ipso nomine de quo laborat, ornaret [...] Meritum iam poetae dedit 'poetam' eundem dicendo." (Comm. ad Andr. 1).

Para Terencio su nombre, al menos en un principio, es muy poco familiar al público a pesar de que su adversario literario le haya hecho publicidad con sus acusaciones y críticas. Sin duda, prefiere por este motivo poner de relieve su personalidad literaria y su calidad de artista.

Plauto sí que se llama a sí mismo con su propio nombre en algunas comedias: *Maccus* en *As.* 11 y *Mer.* 10, *Plautus* en *Cas.* 34 y *Trin.* 8.

Terencio evita la *pronominitio* pero no porque sea menos modesto que Plauto, al contrario, si Plauto lo hace es porque está más seguro de sí mismo.

Tampoco nombra expresamente en ninguno de sus prólogos a su adversario, Luscio Lanuvino, movido posiblemente por un gran desdén hacia él. Sin embargo, le reconoce su categoría de poeta aunque en este caso limitada por los adjetivos *vetus* y *malevolus* en todos los textos en que aparece, ya con uno ya con los dos.

Malevolus poeta: '*malevolus*' es una palabra del lenguaje forense que utiliza aquí Terencio para subrayar la idea de la acusación injusta y calumniosa lanzada por su adversario, movido probablemente por la envidia y con el propósito de perjudicarlo:

[...] *qui malevoli*
veteris poetae maledictis respondeat.
 (Andr. 6-7)

e igualmente en *Heaut.* 22.

En *Ad.* 15 se vuelve a encontrar el adjetivo *malevoli* pero en plural (en correspondencia con el *ab iniquis* [...] *et advorsarios* del verso 2), referido a varios adversarios (entre los que sin duda se encontraría Luscio Lanuvino) a los que se señala despectivamente con el deíctico *isti*.

Finalmente en *Heaut.* 16 aparece *malevoli* con el sustantivo *rumores*.

Vetus poeta, además de *Andr.* 7 y *Heaut.* 22 en que acompaña al adjetivo *malevolus*, se encuentra este apelativo en *Pho* 1: *postquam poeta vetus poetam non potest* [...]

El comentario de Donato a *Andr.* 7 es muy ilustrativo:

"*Vetus plerumque refertur ad laudem, interdum ad vituperationem ut hic [...] 'Veteris' pro cariosi et quasi rancidi posuit [...] 'Veteris' ratio invidiae [...] 'Veteris poetae' quia senex Luscius edebat fabulas adolescentulo tunc Terentio.*"

[*Vetus* es generalmente utilizado como alabanza, a veces, como aquí, como vituperación [...] '*Veteris*' a causa de la antipatía [...] '*Veteris poetae*' porque Luscio componía comedias en edad avanzada mientras que Terencio era un jovencuelo.]

Tacha, pues, de viejo a Luscio, en primer lugar porque era realmente un anciano pero, a causa de la antipatía que siente hacia él, va cargado este adjetivo de sentido peyorativo, 'decrépito', 'pasado de moda', con el objeto de vituperarlo.

En *Pho.* 13-14, haciéndose eco de algunos rumores, presenta una interesante contraposición:

*Vetus si poeta non lacessisset prior,
nullum invenire prologum potuisset novos.*

Se trata aquí de palabras de otras personas y sin duda *vetus* no lleva connotaciones peyorativas sino que alude simplemente a la avanzada edad de Luscio, mientras que *novos* hace referencia también, sin connotación alguna, al carácter de actualidad de Terencio, debido precisamente a su juventud.

En el prólogo de *Eunuchus* se encuentra la misma contraposición *veteres-novi* pero con un matiz totalmente distinto. Aquí los *poetae veteres* son los poetas famosos del pasado: Ennio, Nevio, Plauto... y los *poetae novi* son los poetas de actualidad sin ninguna alusión a la edad y sin ese

matiz peyorativo que Terencio le da al *vetus poeta*; al contrario, se les invoca como *argumentum ab auctoritate* en *Eun.* 42-43.

Poeta es Terencio, poeta es Luscio Lanuvino y poeta es también Cecilio al que Terencio por boca de Ambivio Turpión hace alusión en *Hec.* 13 y 21, nombrándolo expresamente en el verso 14 de la misma comedia.

Así pues, cuando Terencio se aplica el título de poeta no lo hace cargándolo de fuerza polémica y contraponiéndose en cuanto tal poeta a Luscio Lanuvino, ya que también a él le da esta categoría de poeta.

Sí contrapone su categoría de poeta frente a los actores (*Heaut.* 1-2) y también se contrapone al público en cuanto que el poeta es quien escribe la obra y el público es el destinatario a quien debe complacer (*Andr.* 1-3).

Terencio tiene perfectamente claro que en la persona del poeta deben conjugarse armónicamente *natura* y *ars*. A través de la acusación de sus adversarios de haberse dedicado a la poesía confiado en el talento de sus amigos más que en el suyo propio (*Heaut.* 4), deja Terencio entrever claramente que debe ser el talento personal la guía suprema del poeta.

Pero al mismo tiempo insiste repetidamente en que la poesía es un arte, una técnica que requiere esfuerzo, trabajo (*studium*,

labor). De esta forma el poeta es un artista, como también lo es el actor (*Hec.* 48).

La expresión más repetida es la de *ars musica* que aparece en *Hec.* 23 y 46 y en *Pho.* 17:

*Nolite sinere per vos artem musicam
recidere ad paucos. (Hec. 46-47)*

Sin duda, el calificativo '*musica*' proporciona mayor realce y dignidad a su labor de poeta ya que pone claramente de manifiesto la importancia de la inspiración concedida por las Musas.

Por otra parte, Terencio afirma tener como maestros y modelos (*auctores*) a los poetas que le precedieron pero no se considera un simple secuaz o un vulgar imitador de sus modelos sino un émulo, es decir, que imita sus acciones procurando igualarlos y aun aventajarlos (cfr. *Andr.* 20: *quorum aemulari exoptat neglegentiam*).

Para Terencio el poeta debe hacer gala de una gran honestidad profesional. Honestidad que comprende aspectos muy diversos:

- respetar la propiedad literaria (*de Latino in Latinum transferre non licet*) para no hacerse merecedor del apelativo de *fur*.

De todas formas, su concepción de la propiedad literaria difiere de la de sus coetáneos en algunos puntos como ya se ha

visto anteriormente.

- ceñirse a la norma del *decorum* que le lleva a hacer uso de sus modelos sólo en aquello que es apropiado a la estructura de la obra, al carácter de los personajes y al ambiente socio-cultural del mundo romano.

- ofender lo menos posible: *minime multos laedere* (Eun. 2).

Parece defender Terencio la tesis de que el poeta no debe utilizar su arte para criticar a nadie aunque sí tiene el derecho a defenderse y responder a estas críticas (Eun. 17-19). E igualmente en *Pho.* 19 que se cita a continuación:

Hic respondere voluit, non lacesere.

La función primaria que Terencio asigna al poeta o, al menos, la que más repetidamente declara en sus prólogos un tanto demagógicamente, con el fin de captar la benevolencia del público, es la de complacer a este mismo público:

*Si quisquast est qui placere se studeat bonis
quam plurimis et minime multos laedere
in his poeta hic nomen profitetur suum.*
(Eun. 1-3)

En *Hec.* 49-51 (que también aparece como interpolación en *Heaut.* 48-50) afirma Ambivio Turpión, encargado de pronunciar el prólogo preparado por Terencio, que lejos de pensar en enriquecerse avaramente, su mayor ambición era la de "servir lo más posible a los intereses" de su público, convencido de que

ésta era, al mismo tiempo, "su mayor ganancia"

*Si numquam avare pretium statui arti meae
et eum esse quaestum in animum induxi maxumum
quam maxume servire vestris commodis.*

Donato subraya al comentar estos versos el valor y la fuerza de este *vestris commodis*: "*Plus dixit 'commodis' quam si diceret 'voluptatibus'.*"

Ciertamente '*commodis*' es más general, al mismo tiempo que más profundo y más serio que '*voluptatibus*' que afecta exclusivamente a la parte sensitiva de la persona humana y que puede tener el carácter peyorativo de '*caprichos*'.

En compensación a este procurar complacer al público y servir a sus intereses, Terencio pide el éxito para su obra de forma que los jóvenes poetas, tomándole como ejemplo, piensen más en divertir al público que en labrar su propia fortuna:

*Exemplum statuite in me ut adolescentuli
vobis placere studeant potius quam sibi.
(Heaut. 51-52)*

Es interesante apuntar cómo llega a afirmar que este complacer al público era su única preocupación cuando se decidió por la vocación literaria:

*Id sibi negotii credidit solum dari
populo ut placerent quas fecisset comoedias.
(Andr. 2-3)*

A tenor de estas afirmaciones podría parecer que Terencio ocultaba un insaciable deseo de éxito. Pero si hubiera querido

halagar utilitariamente al público, no hubiera dudado en ofrecerle las obras que éste esperaba. Pero no ocurre así. Aun a riesgo de fracasar, se esfuerza en hacer triunfar una literatura nueva e iniciar a la masa en la finura de sentimientos y en la delicadeza de gusto del aristocrático e intelectual círculo estoico de Escipión Emiliano.

Todas sus promesas de buscar ante todo el placer del público no son otra cosa que llamadas para atraer el interés de éste sobre su obra.

Buscar complacer al público, invitarle a seguir el gusto de sus ilustres amigos (cfr. *Ad.* 18-21) es afirmar el deseo de enseñar, formar y elevar al pueblo hasta los placeres delicados de la élite. Es aquí también a donde tiende la misión del poeta.¹

2. La vocación literaria.

La vocación a la literatura es descrita en Terencio en el primer verso de *Andria*, posiblemente su primera obra, con estas palabras: *poeta quom primum animum ad scribendum adpulit*. Palabras que inducen a ver la idea de la vocación del poeta que busca su propio camino en la literatura.

"*Appellere*", dice Donato *ad l.*, "*proprie dicitur cum ex pelago aut freto quis ad litus accesserit*."

Se trata de una imagen tomada del mundo del mar.³

Aquí *ad scribendum* está usado de forma absoluta y es sinónimo de literatura o composición de obras literarias.

Repetidamente se encuentra *scribere* usado absolutamente para describir la actividad literaria. Así, *maledicitis deterrere ne scribat parat* (*Pho.* 3) e igualmente en *Ad.* 16 y 25 y en *Hec.* 56).

Otra expresión para expresar la vocación y la dedicación a la poesía se encuentra en *Heaut.* 23 donde Terencio afirma que componer comedias es "dedicarse a la tarea, ocupación o profesión de las Musas": *studium musicum*.

En algunos textos como *Hec.* 19, 23, 53 y *Pho.* 2 y 18, aparece sólo el sustantivo *studium* pero con este mismo sentido: *ne illum ab studio abducerem* (*Hec.* 19).

Se refiere a los esfuerzos de Ambivio Turpión para

conseguir que Cecilio no abandonara su vocación literaria, su profesión. El mismo sentido tiene en *Hec.* 53 donde afirma que el poeta ha confiado su vocación literaria a la tutela del gran actor.

Fuera de los prólogos *studium* aparece en *Andr.* 56, 64, 825; *Ad.* 41, 382; *Hec.* 202 y 595, siempre como un término de la lengua común equivalente a 'gustos', 'aficiones', 'empeño'. Sólo en *Heaut.* 280 muestra el sentido de 'ocupación', 'actividad'.

En fin, dedicarse a la poesía es "cultivar el arte de las Musas":

[...] *in medio omnibus*
palmam esse positam qui artem tractent musicam.
 (*Pho.* 16-17)

Studium y *ars musica* aparecen como equivalentes en *Hec.* 21-23:

[...] *ita poetam restitui locum*
prope iam remmotum iniuria advorsarium
ab studio atque ab labore atque arte musica.

El sustantivo *labor* que insistiendo en la idea de *studium* pone de relieve que la actividad literaria es claramente concebida en el caso de Terencio, como un trabajo, como una profesión, está en franca oposición con expresiones como *otium litteratum* (tiempo dedicado a la literatura) u *otia nostra* (las obras de mi ocio, mis poesía, mis composiciones).

El siguiente texto es buena prueba de ello:

*et in deterrendo voluisssem operam sumere,
ut in otio esset potius quam in negotio
deterruisssem facile ne alias scriberet.*

(*Hec.* 25-27)

[y (si) hubiera querido proponerme desalentarlo para que estuviera en la inactividad en vez de en su ocupación, fácilmente hubiera impedido que escribiera otras obras.]

Queda, pues, patente que para Terencio *scribere negotium* est, que para él la actividad literaria no era un pasatiempo sino un medio de subsistencia como pueden serlo para otros los asuntos comerciales o la actividad judicial.

Que la dedicación a la poesía es un medio de vida y que privarle de él es reducirlo a la miseria y pasar hambre, claramente lo afirma en *Pho.* 18:

ille ad famem hunc a studio studuit reicere.

Aun concediéndole, pues, una gran dignidad a la actividad literaria, puesto que es declarada como el arte de las Musas, Terencio siempre se mueve en el terreno de la realidad más cruda: no puede dejarse desalentar por las críticas de quienes pretenden alejarlo de la escena. Ello supondría (quizás Terencio exagera un poco buscando la compasión del público) verse reducido a la miseria.

En este sentido, quedan bien patentes las profundas raíces de su vocación literaria, mantenida en lucha continua con las críticas de sus adversarios.

3. Relación poeta-público.

Las obras de Terencio son al mismo tiempo espectáculo y tema de polémica literaria que prácticamente las convierte en materia o asunto de un proceso judicial.

Por eso la relación del poeta con su público es un tanto particular en cuanto que adquiere matices totalmente diferentes según lo considere simple espectador o juez de la controversia literaria.

Habitualmente se dirige al público de una forma directa empleando los verbos en segunda persona del plural: *adeste, date, noscite, cognoscite, pernoscite, attendite, facite, exspectetis, existumetis...*, así como el pronombre personal *vos* y el adjetivo *vester, -a, -um* en diversos casos.

3. 1 El público como espectador.

Sólo en algunas ocasiones utiliza Terencio la palabra *populus* para designar a los espectadores: en *Andr.* 3 para contraponerlo al *poeta* que trata de complacerlo con sus obras, y en *Hec.* 4 y 40, quizá con alguna connotación peyorativa, para designar a la gente que atraída por otros espectáculos se esfuma del teatro en medio de un gran tumulto:

*Ita populus studio stupidus in funambulo
animum occupat. (Hec. 4-5)*

En cambio, en *Eun.* 1 en una expresión totalmente paralela al *populo placerent* de *Andr.* 3 o al *vobis placere* de *Heaut.* 52, califica a los espectadores de "personas honradas, buenas", tratando de conseguir su beneplácito:

Si quisquast qui placere se studeat bonis

contraponiéndolo de esta forma a sus enemigos literarios que son tachados de *iniqui*, *advorsarii* (*Ad.* 2) y *malevoli* (*Ad.* 15).

El contacto directo con el público es continuo a lo largo de los prólogos y tiene como finalidad crear un ambiente propicio para la representación.

La petición general o básica que hace el poeta a los espectadores puede resumirse en el "*date operam*", "prestadme vuestra colaboración", de *Pho.* 30 y *Eun.* 44.⁴

Esta colaboración se concreta en:

- una actitud de atención: en primer lugar hacia lo que dice el

Prólogo y, en segundo lugar, a la representación de la obra:
nunc quid velim animum adtendite (*Pho.*24).

En *Eun.* 44 *animum adtendite* tiene como objeto la representación de la obra.

Plauto había utilizado una expresión muy semejante, *animum advortite*, "prestad atención", en *Men.* 5, *Am.* 38 y 95, *Poe.* 3, *Tri.* 7, y *Cas.* 29.⁵

- este escuchar atentamente equivale a contemplar y conocer la representación (cfr. *Hec.* 8).

Como si todavía estos ruegos fueran demasiado generales, el poeta matiza reiteradamente estas súplicas añadiendo dos requisitos más: el silencio y la tranquilidad: cfr. *Heaut.* 35-36 y *Eun.* 44 que se cita a continuación

Date operam, cum silentio animum attendite.

Y simplemente *date silentium* en *Hec.* 55.

En Plauto se encuentra también *silete*, *tacete* en *Poe.* 3 y *adeste cum silentio* (*Tri.* 22).

En segundo lugar, el Prólogo requiere del público tranquilidad, paciencia, calma, que sepa comportarse durante la representación. Este es el sentido de la expresión *adeste aequo animo* que aparece en *Andr.* 24, *Heaut.* 35 y *Pho.* 30.

Es una expresión cuyo sentido es controvertido por parte de los diversos traductores y críticos de Terencio. Ya el propio

Donato ofrece algunas vacilaciones:

"ADESTE: [...] *intenti estote* [...]"

'Adeste' *animis scilicet: auxilium praebete, ut adesse advocatus dicitur reo.*

'Aequo animo' *ab honesto; et 'rem cognoscite' a iusto.*" (*Comm. ad Andr.* 24).

[ADESTE: [...] estad atentos [...]"

'Adeste' *animis* es decir prestad ayuda, lo mismo que el abogado ayuda al acusado.

'Aequo animo' en virtud de decoro, la urbanidad y el recato (= actitud respetuosa, digna y honorable); y 'rem cognoscite' en virtud de la justicia.]

Y también en el comentario a *Pho.* 30:

"ADESTE AEQUO ANIMO: *favor in comoedia silentium spectatoris est. Recte ergo addidit 'per silentium'.*"

[ADESTE AEQUO ANIMO: en la comedia, el silencio del espectador es señal de agrado, aprobación y apoyo. Rectamente añadió, pues, 'per silentium']

Así pues, unas veces parece indicar que la expresión podría traducirse por "sednos propicios y favorables" y otras por "asistid con una actitud recatada, decorosa y digna".

El otro comentarista antiguo de Terencio, Eugrafio, ofrece este comentario:

"*Subiungit illam benevolentiam quam semper petit prologus et rogat etiam cum silentio.*" (*Comm. ad Pho.* 23).

[Añade aquella benevolencia que siempre pide el Prólogo y la ruego también juntamente con el silencio.]

Según esta apreciación debería traducirse por "asistid a la representación con espíritu benevolente y en silencio", como traduce entre otros Marouzeau: "Venez a nous avec des dispositions bienveillantes".

Vacilación hay también en la traducción de Lisardo Rubio¹. En *Andr.* 24, "asistid con espíritu de justicia", y en *Heaut.* 35, "oídmme con espíritu imparcial", se inclina por el sentido de 'equidad', 'justicia'. En cambio, en *Pho.* 30 lo hace por el sentido de benevolencia: "oídnos con benévola atención", lo mismo que en *Hec.* 28 donde aparece con *attendite*: "prestad benévola atención".

Para A. Ronconi la apelación *adeste aequo animo* va dirigida al público en calidad de espectador. Según él, la expresión '*per silentium*' de *Pho.* 30

"no deja lugar a dudas sobre el significado de la expresión. Terencio no pide ahora equidad de juicio, sino que pide al público espectador paciencia y compostura de escucha, disposición para aceptar '*aequo animo*' la comedia tal cual es [...] También el *Thesaurus* entiende *aequuus animus* siempre, y concretamente en Plauto y Terencio, en este significado que es adaptación a las circunstancias aunque sean contrarias y propensión a la indulgencia respecto a otras personas. Es lo que Terencio entiende dos veces también con *aequanimitas* (*Pho.* 34 y *Ad.* 24) que no puede andar separado de *aequus animus*."

Y en la nota 35 continua explicando la postura del *Thesaurus*:

"El *Thesaurus* (I, 1036, cfr. II, 100) mientras entiende exactamente *aequus animus* como 'tranquilo' (la única acepción, por lo demás, que da sentido con *adeste* y más exactamente *adeste aequo animo per silentium* de *Pho.* 30), explica *aequanimitas* (I, 1004) únicamente para los prólogos terencianos, como "sentido de justicia" pero después, con una contradicción lo confronta precisamente con *aequus animus* de varios ejemplos plautinos de los cuales da

la recta interpretación."

En fin, en los prólogos de Terencio *aequo animo* presenta siempre el significado básico de 'igualdad de ánimo', 'actitud sosegada', 'tranquilidad' que inevitablemente conlleva siempre una toma de postura hacia la obra que se está representando y hacia su autor porque ese sosiego, ese silencio de los espectadores supone o comprensión y benevolencia con los posibles defectos de la obra o aprobación y agrado' y, en todo caso, crea el clima favorable para la representación escénica.

"Asistid a la representación con tranquilidad (sin causar alborotos)" equivale a "asistid con espíritu de benevolencia" y "sednos favorables".

Puede traducirse por "favoreced con vuestra tranquilidad y benevolencia la representación de esta obra".

También el texto de *Heaut.* 35-36 apoya claramente este sentido:

*Adeste aequo animo, date potestatem mihi
statariam agere ut liceat per silentium.*
[Asistid a la representación con espíritu sosegado y tranquilo; permitidme mediante vuestro silencio representar una '*stataria*'.]

Desde luego se debe desechar la opción de 'espíritu de justicia' en los prólogos terencianos que no se encuentra ni en Donato ni en Eugrafio y que no es admitida por el *Thesaurus* para Plauto y Terencio, a pesar de ser aceptada por numerosos

traductores como G. Viveros,. Sargeaunt, Coromines, Shipp, Ashmore, etc.¹⁰

Fuera de los prólogos *aequo animo* aparece en ocho ocasiones. En siete de ellas es complemento del verbo *fero*: *Andr.* 397 y 921; *Pho.* 128, 1020 y 1021; *Hec.* 685 y *Ad.* 738. En cambio, en *Ad.* 503, *vos aequo animo aequa noscere / oportet* completa a *noscere* pero siempre presenta el mismo significado: 'con igualdad de animo', 'con serenidad'.¹¹

3. 2 El público como juez

La controversia literaria que enfrenta a Terencio con Luscio Lanuvino es presentada por aquél en los prólogos de sus comedias como un proceso judicial. Aquí aparecen todos los elementos habituales de un proceso:

a) En primer lugar, se confiesa abiertamente que existe un proceso (*causa*): *mea causa causam accipite* (*Hec.* 55) e igualmente en el verso 28: *nunc quid petam mea causa*.

b) El objeto del litigio (*res*): *rem cognoscite* (*Andr.* 25) son las comedias de Terencio sobre las cuales se vierten una serie de acusaciones por parte de sus adversarios: *id isti vituperant factum* (*Andr.* 15), *nunc quam rem vitio dent* (*Andr.* 8) e igualmente en el verso 18.

Estas acusaciones se reducen, como ya se ha analizado anteriormente al plagio, *furtum*, a la *contaminatio*, a la no paternidad de sus obras en las que habría sido ayudado por sus amigos del círculo de Escipión, y, como se verá más tarde, a la de escribir sus obras *tenui oratione et scriptura levi* (*Pho.* 5).

Acusaciones que son calificadas de calumniosas, *maledicta*, *rumores malevoli*, y de las cuales el poeta tiene derecho a defenderse, *respondere*: *Andr.* 7, *Pho.* 19 y *Eun.* 5-6 que se cita a continuación:

*sic existumet
responsum, non dictum esse, quia laesit prior.*

[Piense que se le contestó, no se le habló, ya que él atacó primero.]

c) En alguna ocasión el poeta prefiere adelantarse a sus adversarios y se convierte en *delator* de sí mismo: *indicio de se ipse erit* (*Ad.* 4).

d) Hay un abogado que defiende al poeta y que es denominado *orator* (*Hec.* 9 y *Heaut.* 11) y *actor* (*Heaut.* 12 y 13):

*oratorem esse voluit me, non prologum:
vostrum iudicium fecit, me actorem dedit.*
(*Heaut.* 11-12)

e) Hay discursos (*orationes*) a favor y en contra del poeta¹⁷ y se habla de elocuencia (*facundia*) en *Heaut.* 26-27 y anteriormente

*Sed hic actor tantum poterit a facundia
quantum ille potuit cogitare commode
qui orationem hanc scripsit quam dicturus sum.*
(*Heaut.* 13-15)

f) Y, finalmente, hay unos jueces del litigio: el público: *vos eritis iudices* (*Ad.* 4) y de forma similar en *Eun.* 29, *Heaut.* 12, 15.

En Plauto se encuentra igualmente esta misma concepción del público como juez de la obra y de su representación. Además del término *iudices* (*Cap.* 67), Plauto aplica a los espectadores los términos de *arbitri* (*Am.* 16) y *iuratores* (*Poe.* 58).

Al público, puesto que el poeta lo ha constituido en juez le corresponde juzgar si hay que alabar o censurar las obras de Terencio:

*vos eritis iudices
laudin an vitio duci id factum oporteat.
(Ad. 4-5)*

Este juicio del público será en realidad un juicio crítico que también es comparado a una sentencia de absolución o de condena:

*arbitrium vostrum, vostra existumatio
valebit. (Heaut. 25-26).*

[vuestro veredicto, vuestra apreciación serán lo que valga], "serán ley en este asunto" traduce L. Rubio.

Este veredicto será una toma de posición del público y una indicación para el poeta de si debe o no seguir en el camino emprendido y una indicación de si sus futuras comedias *spectandae an exigendae sint prius (Andr. 27)*.

Terencio se dirige al público-juez rogándole en primer lugar su atención: *quaeso animum attendite (Andr. 8)*. Lo mismo que en *Hec. 28* donde precisa que deben escuchar con espíritu benévolo, *aequo animo attendite*, para poder enterarse de cuales son las malévolas acusaciones de sus adversarios y de qué es lo que pide el autor y, sobre todo, para que contemplando la obra, conozcan de primera mano los hechos que han de juzgar, es decir, el asunto judicial, *res*, las comedias terencianas.

Reclama, pues, Terencio que se le haga justicia en sus obras, que el público no se deje embaucar por los *rumores malevoli* de sus adversarios y que no rechace sus obras sin

conocerlas.

Por eso *Andr.* 24 pide al público-juez *rem cognoscite*, que es una expresión técnica de los procesos judiciales con la cual se invita a los jueces a conocer la realidad de los hechos, a darse cuenta en el curso del debate de los términos exactos de la controversia y de las razones que el abogado se apresta a exponer y a seguirlo en la deducción que va a sacar de los hechos expuestos.

Piensa Terencio que, una vez presenciada atentamente la obra, el público-juez ha adquirido un conocimiento profundo de los hechos (*pernoscere* utiliza Terencio para describirlo en *Andr.* 25 y *Ad.* 13) y está en condiciones de emitir su juicio con conocimiento de causa.

En *Ad.* 24-25 Terencio ruega la benevolencia¹³ del público en su juicio para que de esta forma el poeta se anime a escribir con más ilusión:

*facite aequanimitas
poetae ad scribendum augeat industriam.*

El comentario de Donato *ad l.* aclara perfectamente el sentido de *aequanimitas*: "*AEQUANIMITAS: favor et propitius animus*".

Este mismo término aparece en *Pho.* 34 donde Terencio afirma que ha vuelto a la escena gracias al mérito de Ambivio Turpión y a la bondad y benevolencia del público:

*quem actoris virtus nobis restituit locum
bonitasque vestra adiutans atque aequanimitas.*

Donato ofrece varias explicaciones de estas palabras:

"*BONITAS in omnibus generaliter rebus,
AEQUANIMITAS in spectando. An 'bonitas' in spectandis
his quae bona sunt, 'aequanimitas' in ignoscendis
vitiis atque delictis? An tautologia est? An 'bonitas'
circa omnes, 'aequanimitas' circa Terentium?*"

Quizá lo más acertado sea considerar que *bonitas atque aequanimitas* es una tautología equivalente a 'benevolencia', a 'ser indulgente con los posibles fallos de la obra'.

Esto es precisamente lo que ruega Terencio al público en *Eun.* 42-43: "por lo cual es justo que vosotros deis vuestra aprobación y perdonéis a los nuevos poetas si hacen lo que los antiguos hicieron repetidas veces".

Así se unen las ideas de perdón-indulgencia y la de justicia, cualidad que debe ser siempre el norte de todo tribunal. A ella se apela también en *Heaut.* 28: *facite aequi sitis*.

El mismo término se aplica en Plauto en un par de ocasiones (*Am.* 16 y *Cas.* 4) a los espectadores a los que además califica de *iustissimi* en *Cap.* 67 y de *iusti* en *Am.* 16.

Finalmente, Terencio recaba con diversas fórmulas el apoyo y el favor del público. Así en *Hec.* 47-48 Ambivio Turpión, que es quien pronunciaba el prólogo y que gozaba de un gran prestigio entre el público, invita a éste a que con su autoridad

respalde su autoridad de actor que se ha pronunciado ya a favor del poeta y se ha empeñado en salvar su vocación literaria y en rescatar sus obras del olvido:

*facite ut vostra auctoritas
meae auctoritati fautrix adiutrixque sit.*

El matiz de *auctoritas* es diferente en ambos versos: la *auctoritas populi* es en este caso la autoridad del juez que sanciona y garantiza un hecho, una actividad, mientras que la *auctoritas* de Ambivio Turpión alude al peso de la opinión de un anciano ("*MEAE AUCTORITATI: quia senex est*", comenta Donato) y al peso del prestigio de un gran actor.

Otra expresión utilizada por Terencio aparece unos versos antes:

*Eam calamitatem vostra intelligentia
sedabit si erit adiutrix nostrae industriae.*

(*Hec.* 31-32)

"vuestra comprensión remediará esta desgracia si apoya mi intento" traduce L. Rubio.

Debe traducirse mejor por "vuestro buen juicio"¹⁴.

En este texto *intelligentia* no es 'comprensión' en el sentido de 'benevolencia' o 'indulgencia' como '*bonitas*' o '*aequanimitas*' que son más bien cualidades del *ánimus*, sino que aquí *intelligentia* es una comprensión que supone un conocimiento profundo y una penetración perspicaz en un asunto y por ello lo valora y lo acepta; se trata de una cualidad del *intellectus*.

"*A iudicum persona*" dice Donato *ad l.*, es decir, "en virtud

del papel de jueces" que desempeñan los espectadores.

El adjetivo *adiutrix* de este texto (cfr. *adiutans* de *Pho.* 34) así como *fautrix* (de la misma raíz que *favor*) que aparecían unidos en el texto anterior, manifiestan a las claras esa demanda de la ayuda y del favor del público.

Directamente se pide una actitud favorable en *Andr.* 24: *favete*.

Esta palabra no aparece en ninguna otra fórmula de despedida del público por parte del Prólogo ni en Plauto ni en Terencio. Ello contribuye a que su sentido sea dudoso y muy discutido por los críticos y traductores.

"*FAVETE quasi dicat: haec adversarii faciunt, vos autem, quod in vobis est, favete, vos ergo favorem facite [...]*

"*FAVETE silete. Sic pontifices dicunt 'favete linguis, favete verbis;'*" (DON. *Comm. ad l.*).

Este doble sentido: "concededme vuestro favor" y "guardad silencio" que presenta Donato, aparecerá posteriormente en los estudiosos y traductores de Terencio.

En *P. Festo* 78, 15 aparece el comentario siguiente: "*Veteres poetae pro silere usi sunt favere.*"

En Servio, en su comentario a *Aen.* V, 71, aparecen nuevamente los dos sentidos:

"*Ore favete: apto sermone usus est et sacrificio et ludis nam in sacris taciturnitatis, in ludis neccesarius favor est.*"

En el lenguaje forense y judicial, Cicerón lo utiliza con el sentido de 'favorecer', 'conceder la aprobación': "*iudex est qui invidet aut favet*" (*Pro Planc.* 7).

E igualmente en *Br.* 188:

"Delectatur audiens multitudo et ducitur oratione [...] gaudet, dolet, ridet, plorat, favet, odit."

En Horacio *favere* es sinónimo de *plaudere*:

ingeniis non ille favet plauditque sepultis.
(*Ep.* II, 1, 88)

Turba faventium (*Od.* III, 24, 46).

Para Ronconi¹⁵ *favere* ha terminado pasándose a la jerga teatral pero procedente del ámbito judicial y no del lenguaje sacral. Terencio pensaría aquí en el favor que el abogado trata de alcanzar de los jueces.

Además, incluso en el lenguaje sacral '*favere linguis*' equivale a '*bona dicere verba*' más que a '*tacere*'. '*Favere linguis*' o '*favere verbis*' o, en fin, '*favere ore*' significa propiamente 'no decir nada del mal agüero'.

Séneca habla con toda exactitud cuando en *Dial.* VII, 26, 7, a pesar de indicar que *favere* ordena silencio, habla de *nulla voce mala* que significa no 'silencio' sino decir sólo '*bona verba*':

"Hoc verbum non, ut plerique existimant, a favore trahitur, sed imperat silentium ut rite peragi possit sacrum nulla voce mala obstrepente."

Se ha citado ya a Servio para quien *ore favere* es ante todo *apto sermone uti*.

En el mismo sentido aparece en Tibulo II, 2, 1: "*Dicamus bona verba [...] vir mulierque, fave*".

En el tribunal y en teatro *favere*, como opina Ronconi, es dar señales de aprobación. Así lo entienden también Marouzeau, Sargeaunt, Coromines, Viveros y Shipp en sus traducciones de Terencio.

En cambio, L. Rubio, Ashmoore y Chambry mantienen el significado proveniente del lenguaje sacral: "guardad silencio".

Curiosamente la mejor manera de favorecer al poeta es guardar silencio durante la representación: "*Favor in comoedia silentium spectatoris est*" (DON. *Comm. ad Pho.* 30).

Por eso a continuación del *favete* añade Terencio en el prólogo "*adeste aequo animo*", esto es, "asistid a la representación con espíritu tranquilo", sin provocar tumultos.

Una nueva fórmula para recabar el favor del público se encuentra en *Pho.* 29:

voluntas vostra si ad poetam accesserit.
[si vuestra simpatía se inclina a favor del poeta.]

La glosa de Donato a este verso es fundamental porque viene a respaldar el significado de 'dad vuestra aprobación' que se ha otorgado aquí a *favete*:

"*'Si voluntas accesserit' pro si 'faveritis'*"

nove, scilicet voluntatem pro favore ponit."

En *Hec.* 52-54, después de recordar los rotundos fracasos de los dos primeros intentos de representación, pide al público por boca de Ambivio Turpión que no permitan "que injustos adversarios se burlen de aquél que ha puesto su vocación bajo mi tutela y ha puesto su confianza en vuestra protección",

*Sinite impetrare me, qui in tutelam meam
studium suom et se in vostra commisit fidem
ne eum circumventum inique iniqui inrideant.*

Fides tiene el sentido de 'protección' en construcción paralela a *tutelam* aunque también cabe la posibilidad de entenderla en el sentido de 'rectitud', 'buena fe' en oposición al '*iniqui*' del verso siguiente.

Heaut. 28-30:

*Date crescendi copiam
novarum qui spectandi faciunt copiam
sine vitiis*

también supone pedir el favor del público ya que el poeta se incluye entre aquellos comediógrafos que ofrecen al público abundancia de buenos estrenos.

Plauto pidió también el favor del público hacia sus obras.

Recuérdese simplemente *Poe.* 5-6:

*bonoque ut animo sedeant in subsellis
et qui essurientes et qui saturi venerint.*

NOTAS AL CAP. I. B

1. Cfr. en Plauto, *Vid. 7, Cap. 1033, Men. 7 y Cas. 18.*
2. Cfr. J. COUSINS, *Etudes sur la poésie latine. Nature et mission du poète dans la poésie latine*, Paris 1945, pp.22 ss.
3. Cfr. CIC. *De orat.* II, 154: "*Tuam mentem ad philosophiam adpulisti*", "has arribado al puerto de la Filosofía".
4. Los mismos términos se encuentran repetidamente en Plauto, *As. 14, Cap. 6 y 54, Ci. 155, Mi. 98, Poe. 58, Tri. 5.* Valor muy semejante tiene también en Plauto el imperativo *adeste* en *Am. 151 y Poe. 126* así como *adiuvate* en *Poe. 128.*
5. Otras veces utiliza un simple "*auscultate*" (*Mos. 99*); "*'audire iubet vos imperator' -histricus*" (*Poe. 3*); "*date vocivas auris dum eloquor*" (*Tri. 11*); "*huic facietis fabulae silentium*" (*Am. 15*).
6. J. MAROUZEAU, *Terence. Comedies*, Paris 1949.
7. P. Terencio. *Comedias*, (o.c.).
8. Cfr. "Análisi del prol. *Andr.*", (art. c.), pp. 1144-1145.
9. Cfr. EUGR. *Comm. ad Andr. 24*: "*FAVETE ADESTE AEQUO ANIMO, simul pollicens quasi quoddam praemium de comoediis futuris, si fuerit libenter auditus.*"
10. G. VIVEROS, *Terencio Africano. Comedias*, México 1976; J. SARGEANT, *Terence*, London 1974; J. COROMINES y P. COROMINES, *P. Terenci Afer, Comédies*, (2 vols.) Barcelona 1958 (1936¹); G. P. SHIPP, *Terence. Andria*, Oxford 1939; S. G. ASHMORE, *The comedies of Terence* (o.c.).
11. En Plauto aparece en el prólogo del *Poenulus*: "*Decet animo aequo nunc stent*" (v. 22) y "*vos aequo animo noscite*" (v. 123) con el mismo sentido que en Terencio y dirigido igualmente al público-espectador.
12. Los prólogos terencianos han sido analizados por muchos comentaristas como discursos que se atienen a las reglas del *genus iudiciale*. *Vid. n. 25 del cap. I.A y H. GELHAUS, Die Prologe des Terenz*, Heidelberg 1972.

13. También Plauto había pedido la benignidad del público hacia su obra: "*quaeso ut benignis accipiatís auribus*" (*Men.* 4).

14. "Your good-sense": J. SARGEAUNT, *Terence*; "la inteligencia de ustedes": G. VIVEROS, *Terencio...*; "vôtre bon goût": E. CHAMBRY, *Terence. Comédies*, París 1948.

15. "Anal. prol. *Andr.*", p. 1144 y n. 33.

C. L E X I C O L I T E R A R I O.

ACTOR

Este término se encuentra cuatro veces en los prólogos de Terencio: en *Heaut.* 12 y 13 tiene el significado de 'abogado'; en *Pho.* 10 y 33 el de 'actor', persona que actúa, que representa un determinado papel en una pieza dramática: "*ideo actores, quia maior pars in gestu est quam in verbis*" (*DON. Comm. ad Hec.* 3).

En Plauto (*Ba.* 3) *actor* alude indirectamente a quien representa una obra dramática.

ACTUS

Aparece exclusivamente en *Hec.* 39 para designar a 'cada una de las partes en las que se desarrolla la acción drámatica'.

Vid. supra pp. 13 ss.

ARGUMENTUM

Es la trama, el tema o asunto de una obra: *Andr.* 6 y 11 y *Heaut.* 6.

El término aparece innumerables ocasiones también en Plauto¹.

En *Ad.* 22 parece indicar, más bien, el resumen del contenido de la obra que solía efectuarse en los prólogos expositivos:

Dehinc ne exspectetis argumentum fabulae.

Ejemplos muy semejantes a éste aparecen en *Tri.* 16, *Mi.* 98 y *Men.* 13 de Plauto.

ARS MUSICA - STUDIUM MUSICUM

Musicus, -a, -um en sentido etimológico significa 'propio de las Musas'. Por lo tanto, *ars musica* (*Hec.* 23 y 46 y *Pho.* 17) es el 'arte de las Musas' que en los prólogos de Terencio se refiere indudablemente a la poesía dramática y concretamente a la comedia.

Donato, a propósito de *Pho.* 17, comenta: "et περιφραστικῶς ἀντὶ τοῦ 'qui comoedias scribunt'".

Para *studium musicum* vid. *supra* pp. 99-100.

AUCTORES

En *Andr.* 19 tiene, sin duda, el sentido de 'maestros' o 'modelos' como deja patente el infinitivo *aemulari* del verso siguiente.

No obstante, también mantiene el matiz que le es propio de 'garantes', 'personas que avalan con su autoridad en la materia'.

Terencio cita como *auctores* a Nevio, Plauto y Terencio en *Andr.* 18.

Fuera de los prólogos aparece este término en *Ad.* 671 con el sentido de 'garante' propio de la lengua judicial mientras que en *Ad.* 939, *Eun.* 1013 y *Pho.* 625 tiene el de 'consejero' que es propio de la lengua común.

BENE - BONUS, -A, -UM

El adjetivo *bonus, -a, -um* se encuentra referido en Terencio tanto a las obras como a los autores.

A las obras en *Eun.* 7-8:

*qui bene vortendo et easdem scribendo male
ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas*

donde, evidentemente, '*non bonas*' es una lítotes en lugar de '*malas*'. Por lo que pueden traducirse estos versos de la siguiente manera:

"el cual traduciendo con exactitud pero reelaborando mal los buenos originales griegos hizo malas comedias latinas".

En cambio, en *Heaut.* 20 '*bonorum*' se refiere a los anteriores comediógrafos latinos (Plauto, Cecilio, Nevio) a los cuales toma Terencio como *argumentum ab auctoritate: habet bonorum exemplum*, "tiene el ejemplo de los buenos escritores".

COMOEDIA - FABULA

Sobre estos términos *vid. supra* pp. 2 ss. y sobre los diversos tipos de comedias *Graeca, Latina, nova, stataria,*

duplex, laboriosa, lenis, etc. pp. 16 ss. y 23 ss.

En relación con estos dos sustantivos aparecen en Terencio una serie de verbos que aportan un grupo importante de expresiones propias del lenguaje literario y teatral:

- *Agere fabulam* es la expresión más frecuente en los prólogos terencianos para 'representar una obra dramática': cfr. *Hec.* 18, 30 y 33, *Eun.* 19 y 22, *Heaut.* 5 y *Ad.* 3 y 12.

Plauto utilizó con cierta frecuencia esta misma expresión² así como *transigere fabulam* o *comoediam*³ con un sentido muy semejante: 'llevar a cabo la representación de una comedia'.

En *Hec.* 44 y en *Ad.* 24 *agere* aparece utilizado en sentido absoluto con el significado de 'actuar'.

- *Apportare fabulam* es 'presentar, traer una comedia a escena' (cfr. *Pho.* 24).

- *Cognoscere, noscere fabulam* (cfr. *Hec.* 3 y 8): 'conocer una obra después de ver su representación'.

- *Contaminare fabulas.* (Vid. *supra* el apartado A.4).

- *Dare fabulam* (cfr. *Hec.* 1, *Heaut.* 33-34 y *Eun.* 9) es habitualmente 'representar una obra dramática'.

Sólamente en *Eun.* 23-24:

exclamat furem non poetam fabulam / dedisse

tiene el significado de 'dar, entregar una comedia' a los ediles que la han comprado para representarla en los *ludi scaenici*.

- *Discere fabulam* (cfr. *Hec.* 14, 18, 56) es 'aprenderse una obra' o más concretamente 'aprenderse el papel' que el actor tiene que representar en la obra. Equivale, por tanto, a *partes discere* que aparece en *Heaut.* 10.

- *Emere fabulam*: 'comprar la obra dramática' (*Hec.* 57).

Habitualmente eran los ediles los encargados de organizar los juegos públicos oficiales y quienes compraban las diversas obras que se iban a representar:

quam nunc acturi sumus
Menandri Eunuchum postquam aediles emerunt
(*Eun.* 19-20)

- *Exigere fabulam* (cfr. *Hec.* 12 y 15 y *Andr.* 26): 'rechazar una obra', 'fracasar la representación' (vid. supra el apartado A.8, pp. 75 ss.).

- *Facere fabulas* - *scribere fabulas*.

Son dos expresiones que aparecen como equivalentes con cierta frecuencia en Terencio aunque existe una cierta diferencia entre ellas que oportunamente nos muestra Donato:

"Et proprie 'fecit': scripsit enim Terentius qui verba adhibet tantum, fecit Menander qui etiam argumentum componit. Sed saepe ad laudem Terentii 'fecit' de eo quod est 'transtulit'." (Comm. ad Andr. 8).

Pero no es Terencio el único autor latino que '*facit fabulas*' (*Andr.* 3 y 26 y *Pho.* 4) sino también Plauto: *Eam Commorientes Plautus fecit* (*Ad.* 7) e incluso su adversario

Luscio Lanuvino de quien nos dice: *ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas* (*Eun.* 8) o en general cualquier otro autor latino (cfr. *Eun.* 33-34).

Por tanto, no debe considerarse válido el '*ad laudem Terentii*' de Donato quien, por otra parte, refiriéndose a Terencio y tomando ahora otro punto de referencia dice, en contradicción con lo anteriormente dicho,

"*Bene 'fecisset' non 'scripsisset'. Unde et poetae a faciendo dicti sunt, ἀπὸ τοῦ ποιεῖν.*" (*Comm. ad Andr.* 3).

Al identificar ποιεῖν con *facere* es correcto decir que el poeta '*facit*' no '*scribit*'.

No obstante, en los prólogos de Terencio aparecen como equivalentes *scribere* y *facere fabulas*, al menos en lo que se refiere a autores latinos ya que referido a autores griegos sólo aparece el *fecit* de *Andr.* 9.

Scribere fabulas se encuentra en *Hec.* 6 y 27, *Heaut.* 7 y 43 y *Eun.* 7.

En Plauto aparece *facere fabulas* en *Cas.* 109 y 1006 y con el verbo *fio* en *Ps.* 388: *fiunt fabulae*.

Fabula inveterascit (*Hec.* 12) se refiere a aquella 'obra que es representada varias veces a causa de su éxito'.

"*INVETERASCERENT: agerentur denuo [...] in consuetudinem venirent, spectarentur, amarentur.*" (*DON. Comm. ad Hec.* 12).

- *Rapere fabulam in peiorem partem* (cfr. *Ad.* 2-3) es 'criticar o censurar una determinada obra dramática'.

- *Referre fabulam*: 'llevar de nuevo una obra a escena', 'reponer una obra'.

Fue el caso de *Hecyra* que sufrió varios fracasos en los intentos de representación:

*Hecyram ad vos refero quam mihi per silentium
nunquam agere licitum est.* (*Hec.* 29-30)

También se encuentra esta expresión en *Hec.* 7 y 38.

- *Spectare fabulam* (cfr. *Heaut.* 29 y *Hec.* 3): 'contemplar, ver la representación de una obra'.

También en Plauto *Ba.* 215 y *Cas.* 6.

- *Fabula stat* (cfr. *Pho.* 9-10): 'una obra gusta y triunfa'.

"*Et dari dicitur fabula cum agitur, stare cum placet.*"

(*DON. Comm. ad Hec.* 1).

Tanto *stare* con *exigere* pueden referirse no sólo a la obra sino también al actor, aunque en definitiva es lo mismo puesto que lo que se quiere significar es el éxito o el fracaso de la obra (cfr. *Hec.* 15).

Vid. supra el apartado A.8, pp. 75 ss.

- *Scribere fabulam.*

Vid. supra *facere fabulam.*

- *Vendere fabulam*: 'vender la obra'.

Al vender la obra a los ediles, el autor pierde todos los

derechos sobre ella.

*ob eam rem non voluit
iterum referre ut iterum possit vendere.
(Hec. 6-7)*

- *Vertere fabulas* (cfr. *Eun.* 7): 'traducir obras' del griego al latín: "*VERTENDO: in Latinam linguam transferendo*" (DON. *Comm. ad Eun.* 7).

CONTAMINARE

Vid. supra el apartado A.5, pp. 42 ss.

DILIGENTIA

Vid. supra el apartado A.4, pág. 36.

FURTUM

Vid. supra el apartado A.6, pp. 61 ss.

GREX

Es la 'compañía teatral'.

El término lo usa Terencio en *Pho.* 32 y *Heaut.* 45.

También lo hace Plauto en *As.* 3, *Cas.* 22 y *Ps.* 1335.

INTEGER, -A, -UM

Vid. supra el apartado A.4, pp. 25 ss.

LEVIS, -E

Vid. infra TENUIS, -E.

LOCUS

Es un término general que en los prólogos terencianos adquiere a veces connotaciones literarias.

En *Ad.* 9, 10 y 13 tiene el sentido de 'pasaje, tema o escena de una obra'.

En otros pasajes, en cambio, ese significado general de lugar parece referirse concretamente al escenario. Así,

*quom per tumultum noster grex motus locost
quem actoris virtus nobis restituit locum.*

(*Pho.* 32-33)

[cuando en medio de un gran tumulto nuestra compañía abandonó la escena (literalmente, fue apartada de su lugar), escena a la que nos restituyó el esfuerzo y el talento de un actor]

Prácticamente el mismo significado en *Hec.* 21 y 42.

LUDI SCAENICI

Son las representaciones teatrales:

*vobis datur
potestas condecorandi ludos scaenicos.*

(*Hec.* 44-45)

El adjetivo *scaenicus*, -a, -um aparece en *Hec.* 16 referido al sustantivo *fortuna*, 'la suerte de la representación', 'la fortuna escénica': *quia scibam dubiam fortunam esse scaenicam.*

MALEDICTUM - MALE DICERE

Maledictum es un término procedente del léxico forense que aparece en *Andr.* 7, *Pho.* 3, *Heaut.* 34 y *Ad.* 17 con el sentido de 'calumnia', 'acusación calumniosa', 'agravio'.

A. Ronconi indica que

"este vocablo es usado por Cicerón cuando quiere presentar como calumniosas las acusaciones lanzadas contra sus clientes, con una carga polémica que falta, por ejemplo, en *crimen*."

Paralelamente también aparece *maledicere* en *Andr.* 23 y *Pho.* 15.

Muy ilustrativas son las palabras de Cicerón acerca de la diferencia con *accusare*:

"*Aliud est maledicere, aliud accussare: accusatio crimen desiderat rem ut definiat, hominem notet, argumentum probet, teste confirmet; maledictum nihil habet propositi praeter contumeliam.*" (*Pro Cael.* 6).

MALEFACTA - PECCATUM - VITIUM

Todos estos vocablos son utilizados por Terencio para designar los errores artísticos, las deficiencias, fallos y defectos en la composición literaria: *malefacta ne noscant sua* (*Andr.* 23), "para que no conozcan sus propios fallos".

A pesar de que *malefacta* está empleado en sentido impropio, a través de la polaridad *dicere-facere*, con el juego de palabras de *Andr.* 23 entre *maledicere* y *malefacta*, el autor sugiere algo

así como *male scribere*.

En *Heaut.* 33 *peccatis* equivale claramente a 'errores artísticos', 'faltas de estilo' entre las que se encuentra la que acaba de criticar a su adversario: contravenir el principio del *decorum* y de la verosimilitud: "*De illis peccatis plura dicet*".

En *Eun.* 27 parece tener el sentido de 'delito' literario en cuanto que Terencio, según sus adversarios, contraviene la norma del *decorum*.

Vitium es un vocablo polisémico que aparece con este sentido de 'error literario' en *Heaut.* 30.

En las expresiones *vitio dare* o *vitio ducere* propias del lenguaje forense, *vitium* tiene el sentido de 'culpa', 'delito' (cfr. *Andr.* 8 y *Ad.* 5).

"*VITIO DENT: vituperent, culpent. Vituperare est mala vitio dare etiam bona.*" (DON. *Comm. ad Andr.* 8).

Se opone a 'tener algo en concepto de mérito' como en *Ad.* 5: "[...] *laudin an vitio duci id factum oportet*", "(podréis juzgar) si conviene considerar este hecho como un mérito o como un delito"⁵ en lo referente a la acusación de *furtum*.

En *Hec.* 2 tiene un significado totalmente distinto pues no se trata de un término literario sino de un término del lenguaje religioso, como acertadamente comenta *ad l.* Donato

"*VITIUM ET CALAMITAS: bene secundum augures:*

'vitium' enim est si tonet tantum, 'vitium et calamitas' vero si tonet et grandinat simul vel etiam fulminet [...] 'vitium' translatio ab augurio, ut vitio creati consules dicuntur."

Vitium, pues, en este verso está usado en sentido figurado y equivale a 'mal agüero', esto es, 'impedimento', 'desgracia', 'fracaso'.

Por ello L. Rubio traduce así:

"el día del estreno surgió un inaudito impedimento y una circunstancia catastrófica",

la actuación de un funámbulo por culpa de la cual se vino abajo la representación de la *Hecyra* de Terencio.

NEGLEGENTIA

Vid. supra el apartado A.4, pp. 34 ss.

ORATIO

(*Vid. infra* *SCRIPTURA*)

PALMA

Rama de palmera que se otorgaba a los vencedores como emblema de su victoria a la cual designa por metonimia: "*Huic equidem consilio palmam do*", "a este proyecto otorgo yo la palma del triunfo" (*Heaut.* 709).

De la misma forma aparece en *Pho.* 17.

PARTES

'Papel representado por un actor en una pieza dramática'.

quia primas partis qui aget is erit Phormio
(*Pho.* 27)

'*Primas partis*' es el 'papel principal', el 'papel del protagonista'.

Igualmente en *Heaut.* 1 y 10 y metafóricamente en *Pho.* 835 con el mismo sentido.

En Plauto aparece con este significado en *Am.* 62, *Mer.* 276 y *Mi.* 811.

PECCATUM

Vid. supra MALEFACTA.

PERSONA

Vid. supra el apartado A.7, pp. 71 ss.

PROLOGUS

Designa a la 'parte de una pieza dramática que precede al desarrollo de la acción' (cfr. *Andr.* 5 y *Pho.* 14) y al 'personaje que lo pronuncia' (cfr. *Hec.* 9 y *Heaut.* 11).

RES

Es un vocablo de sentido muy amplio que en algunas

ocasiones equivale a 'acción, intriga, tema, trama de una comedia': *parasitus per quem res geretur maxime*, "el parásito por medio del cual se va a realizar principalmente la acción" (*Pho.* 28).

Plauto utiliza este término para referirse indirectamente al tema de una comedia en *Ba.* 213 y de forma directa en *Tri.* 17.

SCRIBERE

Vid. supra COMOEDIA - FABULA: facere fabulas. Y para la contraposición *bene vortendo - male scribendo* pp. 33-34.

SCRIPTURA - STILUS - ORATIO

Tanto *oratio* como *scriptura* son palabras polisémicas que presentan diversos significados en los prólogos de Terencio.

Así *scriptura* equivale a 'producción literaria', 'escritos' en *Hec.* 13 (*ne cum poeta scriptura evanesceret*) y 24 (*quod si scripturam sprevissem in praesentia*) y *Ad.* 1 (*postquam poeta sensit scripturam suam / ab iniquis observari*).

Por su parte *oratio* tiene el significado de 'lenguaje oral', 'palabras emitidas por la boca', *os*, que van desde una simple máxima de tres o cuatro palabras (cfr. *Ad.* 805) hasta una conversación, un diálogo o un discurso:

ne plus iniquom possit quam aequom oratio
(*Heaut.* 27)

[para que no tengan más influencia las palabras de personas inicuas que las de personas justas.]

Lo mismo significa la expresión '*pura oratio*' de *Heaut.* 46: "en esta comedia hay puro diálogo" o "la comedia que vamos a representar consiste en simples diálogos".

Pura oratio no puede identificarse con *purus sermo* como parecen aceptar en sus respectivas traducciones de Terencio J. Coromines: "l'estil és correcte" y Ashmore "purity of style". En el contexto no se hace ninguna alusión a la corrección o pureza del estilo sino a dos tipos diferentes de comedias.

"Puro diálogo", "simples palabras" es la característica fundamental de la *comoedia stataria* frente a los gritos y carreras de la *comoedia motoria*.

Se deduce claramente del contexto y del comentario *ad l.* de Eugrafio:

"*quoniam sic dixerat, laboriosas potius comoedias ad se deferri, leves ad alium, ne praeiudicium huic comoediae fecisse videretur [...] adiecit "in hac pura est oratio".*"

[puesto que había dicho que se le encargaban sobre todo comedias de mucha acción, que exigen un gran esfuerzo por parte del actor, y las más fáciles a otro, para que no pareciera que se refería a esta comedia [...] añadió "en esta comedia hay puro diálogo".]

Existen además dos discutidos pasajes, *Andr.* 12 y *Pho.* 5, donde *oratio* especialmente presenta dificultades de interpretación.

*Non ita sunt dissimili argumento et tamen
dissimili oratione sunt factae ac stilo.*
(Andr. 11-12)

Se refiere el texto a dos obras de Menandro, *Andria* y *Perinthia*, citadas en el verso 9.

De ellas dice Terencio que "no son de argumento muy diferente (hasta el punto de que quien conoce bien una de ellas -verso 10- conoce ambas) pero fueron compuestas con un lenguaje y un estilo diferentes".

El comentario de Donato a este pasaje es bastante prolijo e, incluso, contradictorio en algún punto:

"Oratio in sensu, stilus in verbis. Oratio ad res refertur, stilus ad verba. Stilus non est in pectore sed in prolata oratione, oratio autem et in cogitatione est et in prolato. Orationem in sentiis dicunt esse, stilum in verbis, argumentum in rebus. Ergo et poema oratio."

[*Oratio* se refiere al significado, *stilus* a las palabras. *Oratio* alude a los hechos, *stilus*, a las palabras. *Stilus* no está en el pensamiento sino en las palabras pronunciadas, *oratio*, en cambio, está en el pensamiento y en la expresión. Se dice que *oratio* está en los significados y pensamientos, *stilus*, en las palabras, *argumentum* en los hechos. Así, también un poema es *oratio*.]

Algunos traductores y comentaristas han optado por el "*orationem in sentiis*" de Donato. Es el caso de Ashmore que comenta: "*oratione ac stilo: thought and expression*". También Chambry traduce: "*mais elles sont differentes pour les pensées et l'style*". E igualmente Sargeaunt: "*But there is a difference in the sentiment and the style*". Y Shipp: "*Of the substance of*

the what the characters say".

Sin embargo, la estructura de los versos 11-12 marca una clara antítesis que opone a *argumentum* frente a *oratio ac stílus*. Desde luego, *argumentum* se refiere a los hechos, *res*: "*argumentum in rebus*", por lo que en este caso no es válida la glosa de Donato "*oratio ad res refertur*" admitida, no obstante, por Marouzeau: "et sont néanmoins de facture differente pour le dialogue et pour l'style".

Y comenta esta traducción en nota a pie de página:

"Es así como entiendo *oratio*, como en el prólogo de *Heaut.* 46: *in hac est pura oratio*. Parece que la distinción marcada aquí por la formula "*oratione ac stilo*" es la misma que la que presenta en el prólogo de *Pho.* 5 "*tenui oratione et scriptura levi*"; esta interpretación se aviene bastante bien con la explicación ofrecida por Donato "*oratio ad res refertur, stilus ad verba*".

Son correctas las equivalencias señaladas por Marouzeau pero no, su conclusión. Se puede admitir ciertamente la traducción de *oratio* por diálogo o diálogos (así lo hace también G. Viveros en su traducción) pero con relación fundamentalmente a *verba* aunque en el lenguaje son inseparables la forma y el contenido o el significado (*oratio autem et in cogitatione est et in prolatu*). Es decir, podría admitirse algo así como "el lenguaje y la estructura de los diálogos es diferente".

Tomando este sentido podría pensarse que *oratione ac stilo* es una hendiádis, como opina Ronconi⁴, equivalente a "el estilo

del diálogo".

Oratio designa el tipo de lenguaje empleado en la obra mientras que *stilus* alude al modo de componer propio del autor que incluye la *oratio* como uno de los elementos fundamentales que marcan el estilo, pero que engloba otros aspectos como la *compositio*, la *conciinnitas* y otras figuras de dicción así como todo lo referente al ritmo y a la métrica.

Esta misma concepción se refleja en la traducción de J. Coromines: "Pero se diferencien per la lletra i per l'estil".

En *Pho.* 5 se encuentra otro discutido pasaje:

*qui ita dictitat quas ante hic fecit fabulas
tenui esse oratione et scriptura levi,
quia numquam insanum scripsit adolescentulum
cervam videre fugere et sectari canes
et eam plorare, orare ut subveniat sibi.*
(*Pho.* 4-8)

El contexto en que aparecen estas palabras sugiere que Luscio Lanuvino anda diciendo que las obras precedentes de Terencio adolecen de un lenguaje demasiado delicado y sin energía y de un estilo carente de gravedad. A ello responde irónicamente Terencio que, a diferencia de Luscio, él nunca ha introducido en la comedia temas patéticos propios de la tragedia por lo cual nunca ha tenido necesidad de utilizar las palabras y el estilo grave de la tragedia.

Hay, pues, una antítesis parecida a la del contexto

anterior: *oratio et scriptura* se oponen al concepto de *res* implícito en los versos 6-8. Por lo tanto no se puede aceptar en su totalidad la glosa de Eugrafio a este verso 5 de *Pho.*: "*Soliditatem in verbis nullam, <nullam> in rebus.*"

Desde luego, si se admite como válida la conjetura '*nullam*', no se puede dar como válida la glosa de '*soliditatem nullam in rebus*' respecto a "*scriptura levi*" ya que en esta frase *scriptura* se refiere al modo de escribir, al estilo y no al contenido, a los hechos.

Sin embargo, M. R. Posani⁷ afirma que la expresión "*oratione et scriptura*" indica la comedia en su conjunto y no sólo su estilo. La prueba estaría en los versos que siguen donde Terencio ejemplifica qué es lo opuesto a una comedia *tenui oratione et scriptura levi*, esto es una comedia "dallo stile macchinoso e dall'intreccio romanzesco".

Aporta como prueba la glosa de Eugrafio en la que "*<nullam> in rebus* aludiría a *scriptura* que podría referirse con más precisión a la trama. Y toma como correcta la interpretación de Arnaldi quien entiende *scriptura* como "concepción de situaciones que se realiza esencialmente en el estilo".

No es convincente la interpretación de este pasaje por parte de M. R. Posani porque en los versos 6-8 Terencio está afirmando claramente el principio del *decorum*: su estilo y su

lenguaje parecen faltos de energía porque en la comedia no deben tener cabida escenas trágicas. No se ve la necesidad de que en los versos 4-5 haya una alusión al contenido de las comedias. Al contrario, hay una oposición total lenguaje-estilo / contenido entre los versos 4-5 y 6-8.

Además, censurar la trama sería impensable en un purista como Luscio Lanuvino ya que esto sería equivalente a criticar a los modelos griegos de quienes aquélla era tomada.

Si se compara el comentario de Donato a *Andr.* 12 y el de Eugrafio a *Pho.* 5 se observa que mientras el primero indica que la "*oratio est in sensu [...] oratio ad res refertur [...] orationem in sententiis dicunt esse*" y el "*stilus in verbis*", el segundo, glosando "*tenui oratione*" indica "*soliditatem in verbis nullam*".

Ambos llevan razón porque, en definitiva, lo que hay en ambos pasajes no es más que la antítesis *res (argumentum) - verba (oratio ac stilus, oratio ac scriptura)*.

Con Eugrafio se puede admitir que la *oratio* se refiere a las palabras pero tanto en lo que atañe a su significado como a su expresión, según la glosa de Donato.

Con Donato se puede aceptar "*stilus in verbis*" pero no sólo en las palabras aisladas (su pureza, su *latinitas*, su *urbanitas*, significado, usos metafóricos, etc.) sino en las diversas

relaciones fonéticas, rítmicas, métricas, semánticas... de unas palabras con otras, relaciones que surgen como consecuencia de su disposición en el verso o en el período en general.

En ambos textos se puede asignar a *oratio* el sentido de 'lenguaje'⁸ y a *scriptura* y a *stilus* el significado de 'estilo' que en estos casos concretos se refiere al modo de escribir.

El texto de *Pho.* 4-8 es también muy interesante porque muestra la estrecha relación que para los antiguos críticos existía entre género literario por un lado y lenguaje y estilo por otro.

El género literario imponía el tipo de lenguaje y delimitaba la utilización de los diversos recursos estilísticos, pasando a segundo plano la personal iniciativa del autor.

En este caso la táctica de Terencio en su defensa fue muy acertada porque según comenta Donato:

"Imperitum inducit criminatorem qui hoc obiciat quod proprium debet esse comici stili."

[Presenta a un acusador inexperto que le reprocha aquello que debe ser propio del estilo cómico.]

No obstante, Donato declara que el estilo de Terencio es inferior al de Menandro:

"Revera autem hoc deterior a Menandro Terentius iudicabatur, quod minus sublimi oratione uteretur; quod ipsum nunc purgat dicens in tragoedia altiora posse transire."

[En efecto, Terencio era, sin embargo, considerado inferior a Menandro por utilizar un lenguaje menos elevado; ahora Terencio justifica esto

mismo diciendo que en la tragedia pueden pasar hechos más elevados.]

En definitiva, por respeto al *decorum* propio de los diversos géneros literarios.

TENUIS - LEVIS

Ambos adjetivos aparecen en el discutido verso de *Pho.* 5 donde son prácticamente sinónimos⁹ oponiéndose a otros adjetivos como *uber, amplius, gravis, sublimis, vehemens, grandiloquus* como términos estilísticos.

Pero Luscio Lanuvino y Terencio no los utilizan con el mismo sentido. En la acusación de Luscio van cargados de una fuerte connotación peyorativa, hasta el punto de que a juicio de Terencio se trata de *maledicta*, de 'acusaciones calumniosas' (verso 3).

*Tenuis*¹⁰, propiamente, significa 'delgado' y en sentido peyorativo 'flaco'. Referido al lenguaje indica un lenguaje 'desprovisto de adornos estilísticos', un lenguaje 'claro', que en sentido peyorativo es un lenguaje 'pobre, sin energía, sin garra'. Este es el sentido que quiere darle Luscio.

*Levis*¹¹, por su parte, significa 'liviano, ligero, carente de peso'. Referido al estilo indica un estilo 'simple, sencillo, sin palabras graves, altisonantes o grandilocuentes' y en el sentido peyorativo de Luscio, un estilo 'sin ninguna

consistencia, sin fuerza, vano, sin ningún peso, sin valor, insignificante, endeble'.

A Terencio no le conviene que esas críticas penetren en el público y en lugar de rebatirlas abiertamente, con gran habilidad dialéctica, da un giro a la polémica y ataca a Luscio de introducir en sus obras temas, acciones y lenguaje que no son propios de la comedia que por su carácter propio debe utilizar un lenguaje y un estilo sencillo, en lo cual Luscio no puede en absoluto contradecirle porque se pondría en contra de toda la tradición literaria.

Así pues, habría que traducir esta expresión por "el cual anda por ahí diciendo que las comedias que hizo nuestro autor anteriormente tienen un lenguaje sin energía y un estilo sin consistencia ninguna", pero bien entendido que a tenor de la explicación que da en los tres versos siguientes Terencio, el público va a recibir la idea de que en las comedias se debe utilizar un lenguaje y un estilo sencillo.

VITIUM

Vid. supra MALEFACTA.

NOTAS AL APARTADO I. C

1. Cfr. *Am.* 51, 96, *As.* 8, *Ci.* 155, *Men.* 5, 11, 14 y 16, *Mer.* 2, *Mi.* 79, 85, 98, *Poe.* 46, 56, 57, *Ru.* 31, *Tri.* 707, *Vi.* 10.
2. Cfr. *Cap.* 52, *Men.* 72, *Mo.* 1181, *Poe.* 551, *Ps.* 720, *Am.* 94, *Ba.* 215, *Cas.* 17. En *Mi.* 84 en vez de *fabulam* el complemento directo es *comoediam*.
3. Cfr. *Am.* 868, *Tru.* 11, *Ps.* 564, *Cas.* 84.
4. "Anal. di prol. dell' *Andr.*", p. 1134.
5. Para la oposición *laus-vitium* cfr. CIC. *Sex. Rosc. Am.* 48 y *Off.* I, 71 y I, 112.
6. "Anal. di prol. dell' *Andr.*", p. 1140.
7. Cfr. "Osserv. su alcuni passi...", p. 107, n.2.
8. J. COROMINES y G. VIVEROS en sus citadas traducciones de las comedias de Terencio entienden también *oratio* como 'lenguaje' en *Pho.* 5 mientras que a su vez L. Rubio la traduce por 'lengua' en *Andr.* 12.
9. Cfr. CIC. *Qu. Rosc.* 4: "*leve et tenue hoc nomen*"; CIC. *De leg. agr.* II, 45: "*homines auctoritate tenui*", paralela a la expresión ciceroniana tan frecuente de "*auctoritate levis*".
10. Sobre la historia del término '*tenuis*' en su introducción en la terminología romana de los estilos de la retórica y de la crítica literaria cfr. A. FONTAN, "*Gravis, Gravitatis* en los textos y en la conciencia romana antes de Cicerón", *Emerita* XXXI (1963) pp. 243- 283, especialmente 276 ss.
Para su uso en la época augústea cfr. A. FONTAN, "*Tenuis...Musa?*", *Emerita* XXXII (1964) pp. 197 ss.
11. Sobre la introducción de *levis* como término técnico de la retórica y de la estilística cfr. A. FONTAN, "*Gravis, Gravitatis...*", pp. 26 ss.

I I H O R A C I O

"Los escritos retóricos de Cicerón y las *Sátiras* y *Epístolas* literarias de Horacio son los testimonios principales de la teoría literaria de la cultura romana [...]

"Para la historia y la crítica de la literatura romana la época de Cicerón y de Horacio es el momento culminante de la elaboración científica de las dos artes (Retórica y Poética), es la hora de la racionalización. En ellas se integran la experiencia histórica nacional, con sus esquemas cronológicos y sus documentos literarios, y la metodología crítica aprendida de los griegos y cultivada en las escuelas de gramática y retórica."¹

En efecto, en lo que a poesía se refiere, Horacio reacciona fuertemente contra lo que se ha dado en llamar "crítica de las etiquetas" y contra aquellas corrientes de su época que, utilizando criterios de perfección extrapoéticos, valoraban exclusivamente lo griego o lo antiguo.

La reacción horaciana queda plasmada en una serie de criterios de perfección referentes a la obra de arte y a la persona del poeta y su función social. Criterios concretos que adquieren pleno significado cuando se los contempla a la luz del criterio general que rige la visión poética de Horacio el

decorum.

Este es, en resumen, el programa a desarrollar en este estudio de Horacio que se inicia con un estudio de las costumbres y corrientes que en materia de crítica literaria imperaban en la época de Horacio.

A. ANTIGUOS Y MODERNOS

En la biografía horaciana escrita por Suetonio se afirma que el motivo que impulsó a Horacio a escribir la *Epístola II*, 1 dirigida a Augusto, no fue otro que las quejas del propio emperador por no encontrarse mencionado en otras epístolas:

*"Irasci me tibi scito quod non in plerisque
eiusmodi scriptis mecum potissimum loquaris. An
vereris ne apud posteros infame tibi sit quod videaris
familiaris nobis esse?"*²

Como respuesta a esta queja, Horacio le dedicó una epístola que no es otra cosa que la justificación de la nueva corriente poética de esta época.

Como acertadamente afirma E. Fraenkel³, el objetivo primario de esta epístola es subrayar el carácter y el alma de esta nueva poesía y adjudicarle su propio lugar en la clase política y en la sociedad en general.

Es preciso hacer pedazos los prejuicios de algunos críticos, reaccionarios a todo lo que suponga novedad, y desmentir la ecuación popular antiguo = bueno, para que puedan valorarse positivamente los logros de los nuevos poetas contemporáneos.

En este punto es de admirar la franqueza de Horacio que no duda en manifestar abiertamente sus convicciones frente a un Augusto volcado de lleno en la tarea de restauración social y

religioso-moral basada en la tradición nacional. Por otra parte, frente al programa de Augusto de restauración del teatro latino y de una literatura popular dirigida a la masa, Horacio se hace portavoz del gusto aristocrático de la nueva poesía y de los círculos literarios de vanguardia.⁴

Pero Horacio no es un poeta antipatriótico. Al contrario, su propósito es llevar a la poesía latina al más alto nivel, al nivel de las obras maestras de la literatura griega.

Se verán ahora punto por punto los pasos de esta polémica entre antiguos y modernos, entendiendo que se refiere siempre a los antiguos poetas latinos, ya que también Horacio manifiesta una abierta admiración por los antiguos, pero por los antiguos poetas griegos.

Los diecisiete primeros versos de *Ep. II, 1* contienen una *laudatio Caesaris* y ponen de manifiesto el exquisito tacto de Horacio al no plantear directamente sus propias convicciones o intereses sino después de haberse referido a aquellos asuntos que realmente tienen que acaparar primariamente la atención del *princeps*.

Pero a continuación Horacio se mete de lleno en el tema de la carta. Desde el verso 18 hasta el 92 se plantea la polémica entre antiguos y modernos.

Comienza con una treintena de versos (18-49) cuyo objeto

es ridiculizar la opinión generalizada entre el pueblo romano de que antiguo equivalía a bueno y de que los poetas romanos de los siglos III y II a. C. eran los mejores de la literatura latina.

Inicia Horacio su crítica con una afirmación rotunda: el pueblo romano es sabio y justo al preferir a Augusto antes que a los demás héroes griegos y romanos, pero de ningún modo posee esa lucidez de criterio para los demás asuntos (vv. 18-22), entre los que se encuentra la crítica literaria⁵.

En una observación de gran finura psicológica, Horacio expone de forma muy directa el sentir del pueblo

[...] *nisi quae terris semota suisque
temporibus defuncta videt, fastidit et odit.*
(Ibíd. 21-22)⁶

El pueblo desdeña y desprecia todo aquello con lo que por su proximidad espacial y temporal mantiene una relación cotidiana, no valora lo que pertenece a su época y a su tierra sino lo que recibe aureolado ya con el halo de la propia tradición o del exotismo de lejanas tierras.⁷

Si ésta es una apreciación de validez universal, mucha más fuerza tenía entre los romanos tan caracterizados por su respeto al *mos maiorum*.

Horacio no censura el respeto y la veneración del pasado, arremete contra un extremismo lleno de prejuicios que sobrevalora el pasado e impide un juicio sereno y objetivo: "Sic

fautor veterum" (*Ibid.* 23).

A continuación da Horacio el paso de lo general a lo concreto, a la crítica literaria. Sin duda exagera intencionadamente la actitud del pueblo para recalcar su nulidad en esta materia ya que incluso muestra como opinión general entre el pueblo (*dictitet*, v. 27) la creencia de que las Musas habían dictado en el monte Albano (se trata por tanto de una inspiración puramente latina) documentos como la Ley de las Doce Tablas, los *Foedera regum*, los *Annales Maximi* y los añosos volúmenes de los sacerdotes, profetas y adivinos: "*dictitet Albano Musas in monte locutas*" (*Ibid.* 27).

Por lo que respecta a los *annosa volumina vatum*, el comentario de Porfirio, incorrecto en parte, pone en la pista de lo que Horacio quiere significar con estas palabras: "*Veteris Marcii vatis Sibillaeque et similium*". Incorrecto por la mención de los oráculos de la Sibila griega, pero acertado en lo que se refiere al vate Marcio¹.

La opinión popular se apoya en una falsa deducción: puesto que entre los griegos la literatura más antigua es la mejor, también los antiguos escritores latinos son los mejores.

Es tiempo perdido dialogar con una persona que admite tales razonamientos y tratar de convencerla:

*Si quia Graiorum sunt antiquissima quaeque
scripta vel optima¹, Romani pensantur eadem*

*scriptores trutina, non est quod multa loquamur:
nil intra est oleam, nil extra est in nuce duri;*
(*Ibid.* 28-31)

[si porque los escritores griegos más antiguos son los mejores, también lo son los romanos, entonces no hay nada más que hablar: en la oliva no hay nada duro dentro y en la nuez no hay nada duro en el exterior.]

Horacio ridiculiza la deducción del pueblo con dos conclusiones igualmente erróneas y aceptadas por todo el mundo como tales: el hecho de que la nuez no tenga nada duro en su interior no quiere decir que la oliva no lo tenga y, viceversa, el que la oliva no tenga cáscara, no quiere decir que la nuez no la tenga.

Así como son evidentemente erróneas las transferencias de ambos frutos, también es falsa la transferencia de perfección de los antiguos poetas griegos a los antiguos poetas latinos.

E inmediatamente yuxtapuesta una segunda conclusión igualmente falsa: la prosperidad, la estabilidad política, el ocio y la paz son condiciones favorables para la creación literaria¹⁰.

En la actualidad los romanos han llegado con Augusto al punto culminante de la fortuna y su posición político-económica es netamente superior a la de los griegos. Por tanto los romanos de esta época, colmados por la fortuna, son poetas perfectos, pintan, cantan y combaten más sabiamente que los griegos como indica irónicamente en los versos 32-33:

*venimus ad summum fortunae, pingimus atque
psalimus et luctamur Achivis doctius unctis.*

Con tales paralogismos Horacio no hace sino ridiculizar las ilógicas conclusiones del pueblo romano en materia literaria.

El mismo propósito tiene la escena satírico-lógica que le sigue a continuación, presentada en forma de debate con un interlocutor imaginario a quien Horacio pregunta cuántos años deben pasar después de la muerte de un escritor para poder contarlo entre los poetas antiguos y por tanto perfectos:

*Si meliora dies ut vina poemata reddit,
scire velim, chartis pretium quotus arroget annus.
Scriptor abhinc annos centum qui decidit, inter
perfectos veteresque referri debet an inter
vilis atque novos? Excludat iurgia finis.
'Est vetus atque probus centum qui perficit annos'.
(Ibid. 34-39)*

Horacio va concretando cada vez más la postura de los arcaístas: comenzó con adjetivos neutros totalmente imprecisos (*semota*, v. 21; *defuncta*, v. 22; *veterum*, v. 23); más adelante da el paso de lo antiguo en general a la literatura antigua (*antiquissima quaeque / scripta*, vv. 28-29); ahora la concrección llega al máximo, porque lo que realmente le interesa a Horacio es la poesía (*poemata*, v. 34).

Por otra parte, las ecuaciones antiguo = bueno, nuevo = malo aparecen de forma explícita: ya lo había hecho en los vv. 28-29 donde identifica *antiquissima* con *optima*. Pero ahora lo repite machaconamente: *perfectos veteresque* (v. 37), *vetus atque*

probus (v. 39), *vilis atque novos* (v. 38).

La pregunta de Horacio es claramente capciosa y le va a permitir inducir a su interlocutor a un problema lógico semejante al famoso y antiguo problema lógico de cuántos granos forman un montón o semejante a otro más cercano a su época¹¹ sobre cuántos pelos forman la cola de un caballo.

Una vez obtenida la respuesta de que "es antiguo y bueno el que ha cumplido cien años" después de muerto, Horacio aplica la lógica del montón que se desmorona:

*Quid, qui deperiit minor uno mense vel anno,
inter quos referendus erit? [...]
'iste quidem veteres inter ponetur honeste'*
(*Ibid.* 40-44)

Aplicando repetidamente el mismo procedimiento, acaba por desmoronarse el montón, con lo que resulta manifiestamente burlado quien apoya sus convicciones en tal tipo de premisas y razonamientos: *dum cadat elusus ratione ruentis acervi* (*Ibid.* 47).

En este caso el burlado es el arcaísta que estima la bondad de un poema en virtud de sus años:

*qui redit in fastus et virtutem aestimat annis
miraturque nihil nisi quod Libitina sacrauit.*
(*Ibid.* 48-49)

Concluye así este pasaje sobre el gusto arcaizante del pueblo romano, con una afirmación prácticamente paralela a aquella con la que se abrió en los versos 21-22: *nisi quae*

presentando una estructura claramente cíclica y cerrada, dando paso a un nuevo tema: el método crítico utilizado por algunos expertos en literatura y las conclusiones que a nivel literario se desprendían de sus teorías.

El juicio literario estaba fundamentalmente en manos de los *grammatici* que, como maestros profesionales, eran los críticos reconocidos. Ellos eran quienes valoraban las obras literarias y mediante sus apreciaciones indicaban a sus alumnos y al pueblo en general qué autores y qué obras debían ser admirados.

Para caracterizar a los diversos autores se utilizaba en la crítica literaria de la época clásica¹¹ la llamada "técnica de las etiquetas", técnica heredada de la tradición alejandrina. Consistía en aplicar a los escritores cualidades sensoriales como 'suave', 'melodioso', 'dulce', 'áspero' y, en general, todo tipo de cualidades que puedan servir para caracterizar su estilo, tales como 'fuerte', 'docto', 'grave', 'elevado', etc.

Así Ennio es *fortis et sapiens* (v. 50), Pacuvio es *doctus* (v. 56), Accio es *altus* (v. 56), Cecilio sobresale por su *gravitas* (v. 59) y Terencio por el *ars* (v. 59).

Además, a cada uno de los poetas romanos se les emparejaba con un autor griego igualmente etiquetado con el fin de ennoblecer y aureolar la categoría poética de los primeros autores romanos: Ennio es *alter Homerus* (v. 50), Afranio es

digno de parangón con Menandro (cfr. v. 57) y Plauto hace pareja con Epicarmo (cfr. v. 58).

Este tipo de crítica habría sido "originada, sin duda, en un primer momento por el orgullo nacional y por la praxis de la escuela latina en la que los gramáticos proseguían la pedagogía de los griegos sustituyendo sus poetas por los latinos"¹³.

Horacio se opone totalmente a estos métodos y ridiculiza este tratamiento mecánico de los autores intentando clasificarlos y ordenarlos según sus méritos y etiquetarlos con un simple epíteto.

No sólo censura sus métodos sino también sus patrones y criterios de valoración.

¿Quiénes son estos críticos a quienes Horacio ridiculiza a través de la exageración satírica?

Kiessling¹⁴ en su primera edición de las *Epístolas* de Horacio, así como Heinze¹⁵ en la edición preparada juntamente con Kiessling opinaban que Horacio se estaba refiriendo a Varrón, el más grande de los eruditos romanos y un crítico de gran categoría, muerto en el año 27 a.C. y por lo tanto contemporáneo en gran medida del propio Horacio.

Por su parte, Brink¹⁶ afirma que hay alguna evidencia para afirmar que el criticismo de Varrón exhibió tendencias que son aquí censuradas por Horacio.

En otro lugar¹⁷ analiza Brink los fragmentos varronianos¹⁸ que pueden dar pie para fundamentar esta teoría. Concluye con la afirmación de que no hay ninguna evidencia suficientemente fuerte como para que pueda convertirse en certeza, pero que el carácter alusivo y unitario de los versos 50 a 59 de esta epístola da mejor sentido si se admite que Horacio está atacando a un crítico de gran autoridad cuyos escritos eran suficientemente conocidos para poder ser reconocidos en el genearalizante plural *critici* del verso 51. La autoridad de Varrón y la semejanza, aunque no la identidad, con las conocidas afirmaciones varronianas lo convierten en el candidato obvio.

Otro grupo de estudiosos mantiene que Horacio alude más bien a los discípulos de Varrón, coetáneos suyos en el momento en que escribió la *Epístola a Augusto*, que seguían manteniendo el método y las teorías del maestro.

E. Fraenkel cita¹⁹ entre los que siguen esta opinión a Leo²⁰, a Dahlmann²¹ y a Nettleship²².

Piensa acertadamente Brink²³ que tanto Varrón, el maestro, como sus discípulos, son prácticamente contemporáneos y por lo tanto ambas teorías son indistintas completamente aunque ciertamente no se puede hablar de certeza sino de simple posibilidad.

Los versos 50 a 59 de la *Ep. II, 1* han sido estructurados

por Horacio de acuerdo con el criterio de los géneros literarios: en primer lugar los poetas épicos y posteriormente los poetas dramáticos ordenados por subgéneros y dentro de cada subgénero ordenados cronológicamente: poetas trágicos (Pacuvio y Accio), poetas cómicos que cultivan la *togata* (Afranio), poetas cómicos que cultivan la *palliata* (Plauto, Cecilio y Terencio).

No se mantiene el orden cronológico entre los poetas épicos presentando en primer lugar a Ennio, que es posterior a Nevio, porque posiblemente Horacio está utilizando el criterio valorativo que hacía de Ennio un poeta tradicionalmente superior a Nevio.

Ennio aparece con las etiquetas habituales con que lo presentan los críticos: "*et sapiens et fortis et alter Homerus*" (v. 50).

Los epítetos *sapiens et fortis* son frecuentemente atribuidos por Homero a los héroes-reyes en sus poemas épicos¹⁴. Esas mismas le fueron asignadas a Homero en la época helenística por los teóricos de la literatura y posteriormente los críticos latinos juzgaron apropiado atribuírselas a Ennio considerado como *alter Homerus*.

Dicho apelativo le fue aplicado por Lucilio, según se desprende de un comentario de S. Jerónimo a *Micha.* II, 7, 5-7:

"Sed et poeta sublimis -non Homerus alter ut Lucilius de Ennio suspicatur, sed primus Homerus apud

Latinos- [...] inquit"

y cita a continuación a VERG. *Aen.* IV, 569.

Ahora Horacio pone en boca de los críticos este apelativo que eleva a Ennio a las más altas cimas de la épica, con lo cual Horacio no está de acuerdo.

Ninguna referencia de los críticos hacia Nevio es citada por Horacio. Sólo se desprende del contexto que lo contaban entre los más grandes épicos romanos y entre los poetas perfectos.

Cinco versos dedica Horacio a la épica y otros cinco al teatro. El primero de estos versos presenta la manía de los críticos de entablar largas discusiones tratando de establecer juicios de valor y categorías entre los poetas: *ambigitur quotiens uter utro sit prior* (*Ibid.* 55).

La inversión del orden de las palabras y la posición del verbo encabezando el verso resalta más la banalidad de tales discusiones. Horacio está ridiculizando tanto el procedimiento de etiquetar a los autores latinos emparejándolos y comparándolos entre sí en base a una simple cualidad, como la valoración comparativa de los poetas latinos con los poetas griegos.

Sobre Pacuvio y Accio se dice: "*Aufert / Pacuvius docti famam senis, Accius alti*" (*Ibid.* 55-56).

En el apartado dedicado al estudio lexicológico de los términos de crítica literaria y de teoría poética utilizados por Horacio se analizará el contenido de estos dos adjetivos *doctus* y *altus*. Baste ahora resaltar el comentario de Porfirio a este verso:

"Nam Pacuvius famam docti aufert atque
consequitur Sophoclis, Acci<us> Aeschyli
Euripidis<que> qui dicendi sunt <alti>."

La nota porfiriana muestra que los críticos latinos se limitaban a aplicar a sus autores trágicos las mismas etiquetas habituales de los autores griegos con los cuales se les compara implícitamente en este caso.

La valoración que de los trágicos latinos había hecho Cicerón¹⁵ se efectúa en términos parecidos; lo cual reafirma la línea tradicional mantenida por los *critici*.

Sigue a continuación la pareja Afranio-Plauto:

*Dicitur Afrani toga convenisse Menandro,
Plautus ad exemplar Siculi properare Epicarmi
(Ibid. 57-58)*

Afranio es equiparado a Menandro cuya influencia en la *fabula togata* era generalmente reconocida (cfr. CIC. *De fin.* I, 7 y Macrobio VI, 1, 4 y VI, 5, 6) y ofrece la base de la comparación hecha por los críticos.

Afranio era el más célebre de los autores de *fabulae togatae* y permaneció mucho tiempo en boga. Se le seguía

representando a finales de la república (cfr. CIC. *Pro Ses.* 118), bajo la época de Augusto como sugiere este pasaje horaciano y en la época neroniana (cfr. SUET. *Nero*, 11).

Lo mismo que Ennio forma pareja con Homero, *inventor* de la épica, Plauto lo hace con Epicarmo, *inventor* de la comedia²⁶. La diferencia estriba en que mientras Homero es a la vez el mejor de los épicos, Epicarmo es simplemente uno de los pioneros del género dramático, en absoluto equiparable a los grandes cómicos áticos.

Brink²⁷ opina que puede deberse a Varrón este emparejamiento si es correcta la referencia a Plauto de un pasaje que aparece en Prisciano y que dice exactamente: "*Varro De poetis libro I: deinde ad sículos se applicavit*" (*Inst.* IX, 32)²⁸. Pero desgraciadamente la referencia a Plauto es dudosa.

Y finalmente la pareja de cómicos Cecilio-Terencio: "*vincere Caecilius gravitate, Terentius arte*" (*Ibid.* 59).

No parece viable la posibilidad apuntada por Brink²⁹ de que bajo estos términos pueda subyacer la *ratio gravitas-ingenium* y *lenitas-ars* y que Horacio haya escogido el primero y el último de estos términos por razones quizá retóricas.

Las evidencias relativas a las equivalencias mencionadas que cita en el *Appendix 4* son demasiado escasas y poco convincentes como para poder sacar conclusiones bien fundadas.

Se trata de cualidades dramáticas diversas pero no contrapuestas, sino complementarias como en el caso de Pacuvio y Accio.

En el fragmento 40 de Varrón (ed. de Funaioli), perteneciente al *De sermone Latino*, V, ambos autores aparecen también caracterizados por cualidades dramáticas diversas:

"ethe [...] nullis aliis servare convenit, inquit, quam Titinio, Terentio, Attae; pathe vero Trabea (inquit) Atilius, Caecilius facile moverunt."

En el frag. 99 (ed. Funaioli) del *Parmeno* citado en la n.18, se alude nuevamente a Terencio como dramaturgo destacado en la caracterización de los personajes, mientras que Cecilio sobresale por la configuración de la trama dramática.

Está claro que el *ars* de Terencio al que aluden los *critici* reside en su gran habilidad y maestría en el estudio de los personajes al que se refiere Varrón.

Es posible que la *gravitas* de Cecilio resida en el desarrollo de la acción dramática destinada principalmente a estimular las emociones, πάθη.³⁰

Tras este pasaje satírico sobre el método y las valoraciones de los *critici*, ironiza Horacio sobre el gusto arcaizante de la "poderosa Roma", expresión que engloba tanto al pueblo como a los expertos:

*Hos ediscit et hos arto stipata theatro
spectat Roma potens; habet hos numeratque poetas
ad nostrum tempus Livii scriptoris ab aevo.*
(Ibid. 60-62)

Toda la fuerza satírica de Horacio se concentra en la expresión *Roma potens*. Parece decir: "Es inaudito que un pueblo tan poderoso pueda apreciar de tal modo a unos autores tan arcaicos".

Por otra parte, la fuerza crítica de Horacio se encuentra resaltada en la anáfora *hos...hos...hos* y el valor predicativo de *poetas*: "A éstos exclusivamente aprende de memoria, a éstos exclusivamente contempla apiñada en un teatro que se ha quedado pequeño, a éstos exclusivamente considera y cuenta como *poetas*".

Posiblemente la inversión del orden de las palabras en el verso 62 encierre una crítica hacia la sociedad de su tiempo, puesta de relieve en el lugar más importante del verso.

El verso 63: "*interdum vulgus rectum videt, est ubi peccat*", viene a recoger la idea expuesta en los versos 18-20 y sirve a Horacio para iniciar la transición a otro pasaje en el que se expone en primer lugar su opinión personal sobre los autores antiguos (vv. 63-75) y, en segundo lugar, la motivación de la corriente arcaizante que no es otra cosa que una profunda aversión a todo lo nuevo (vv. 79-92).

El pueblo (e, implícitamente, los críticos) se equivoca,

piensa Horacio, si admira y alaba a los poetas antiguos hasta el punto de preferirlos a todos los demás absolutamente y de pensar que no hay ninguno que se les pueda comparar. En cambio, sabe apreciar, juzga acertadamente con el favor de Júpiter y es de la misma opinión que Horacio si cree que los poetas arcaicos tienen expresiones demasiado antiguas y que su estilo es, en general, poco pulido y muchas veces descuidado (cfr. vv. 64-68).

Así como los versos 64-65 revelan la opinión de una parte de los aficionados a la poesía y de los expertos antes criticados, los versos 66-68 muestran evidentemente el juicio de Horacio sobre los poetas arcaicos pero haciéndolo coincidir, *mecum facit*, a modo de transición con la opinión de otra parte de los lectores en general.

Hecha la transición, Horacio habla en primera persona exponiendo su juicio sobre Livio Andrónico, escogido irónicamente por Horacio por ser el más antiguo, mediante una serie de términos que establecen criterios de valor relativos al *ars* fundamentalmente y a la unidad del poema¹¹.

"Yo ciertamente no persigo encarnizadamente¹² los poemas de Livio ni pienso que deben ser destruidos, recuerdo los versos que de pequeño me dictaba en la escuela el brutal Orbilio" (*Ibid.* 69-71).

Pero una cosa es respeto y otra aprobación:

[...] *sed emendata videri
pulchraque et exactis minimum distantia miror.*
(*Ibid.* 71-72)

Su juicio final es bastante severo:

"si en todo el poema destaca por casualidad alguna palabra conveniente y apropiada, si destaca algún que otro verso más armonioso, esto hace injustamente válido y bueno todo el poema." (*Ibid.* 73-75).

Al analizar el porqué de la corriente arcaizante, Horacio se llena de indignación al descubrir que no existe ningún criterio poético que justifique tal actitud sino simplemente el rechazo de todo lo nuevo:

*Indignor quicquam reprehendi non quia crasse
compositum illepideve putetur, sed quia nuper
nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci.*
(*Ibid.* 76-78)

Toda la fuerza crítica del párrafo reside en la antítesis:
reprehendi nuper / antiquis honorem et praemia posci.

En un segundo párrafo profundiza Horacio en el análisis psicológico del rechazo de lo nuevo por parte del público aquí designado con la expresión *cuncti paene patres* (v. 81).

La explicación de Horacio es doble: o porque no juzgan correcto nada más que lo que a ellos les agradó desde la infancia (porque así se lo inculcaron sus mayores y maestros), es decir, por falta de reflexión, o por un falso orgullo: porque consideran vergonzoso seguir el criterio de personas más jóvenes y confesar que en su ancianidad deben olvidar lo que aprendieron de jóvenes:

Vel quia nil rectum nisi quod placuit sibi ducunt,

*vel quia turpe putant parere minoribus et quae
imberbi didicere, senes perdenda fateri.*
(Ibid. 83-85)

En el verso siguiente se inicia el párrafo culmen de la explicación horaciana. Por una parte, se llega al climax de la crítica irónica de Horacio hacia aquellos que alaban, sin entenderlos, los primeros poemas de la lengua latina, indescifrables para todo el mundo, aquí representados por el *Carmen Saliare*:

*iam Saliare Numae carmen qui laudat et illud
quod mecum ignorat, solus vult scire videri,*
(Ibid. 86-87)

Por otra parte, también se llega al culmen en la *gradatio* que señala los sentimientos del público respecto a la poesía de actualidad: *reprehendi* (v. 76), *impugnat* [...] *lividus odit* (v. 89): desaprueta - ataca - odia lívido de envidia.

Ahora aparece revelado con más claridad el pensamiento que Horacio había expuesto en los versos 21 ss.³³: el gusto arcaizante de algunos contemporáneos se debe, no tanto a una sincera defensa y valoración poética de los antiguos (*ingeniis non ille favet plauditque sepultis*, v. 88) cuanto a un odio lleno de envidia hacia los poetas contemporáneos y hacia sus obras (*nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit*, v. 89).

Horacio concluye el tema con una serie de preguntas retóricas que recogen la argumentación del verso 28 y que sirven

de transición a otro tema diferente: la sensibilidad poética de griegos y romanos:

*Quod si tam Graecis novitas invisae fuisset
quam nobis, quid nunc esset vetus? aut quid haberet
quod legeret terereturque viritum publicus usus?*
(Ibid. 90-92)

También los escritos de los poetas griegos fueron nuevos en su momento y si en aquel entonces hubieran sido rechazados y destruidos, no habrían llegado a ser viejos ahora.

Horacio rechaza (con indignación algunas veces, con ironía las más) la simple antigüedad como criterio de valoración poética.

Para C. Pascal³⁴ la confrontación entre antiguos y modernos podría reducirse en gran medida a un conflicto de nacionalismo y helenismo.

Ciertamente Horacio se decanta de forma manifiesta por el talento e ingenio poético de los griegos y sus realizaciones poéticas las cuales recomienda manejar de día y de noche³⁵.

Pero no desecha ni mucho menos toda la poesía nacional romana sino que se encuentran alabanzas a poetas romanos contemporáneos como Fundanio, Virgilio, Vario, Polión y otros³⁶.

Tanto los antiguos poetas latinos como estos contemporáneos y él mismo se inspiran generalmente en modelos griegos. La diferencia estriba en el grado en que unos y otros consiguieron acercarse a la perfección de los modelos griegos.

Por otra parte, Horacio no es un ciego admirador de los modernos y los censura siempre que lo considera oportuno.³⁷

Horacio lo que pretende es eliminar todo aquello que pueda impedir el progreso de la poesía romana hacia una mayor perfección formal y el establecimiento de unos principios poéticos que condujeran por cauces adecuados y provechosos a los poetas latinos.

Por ello se dio cuenta de que una admiración desmedida a los antiguos podía influir negativamente en la poesía contemporánea y en la de las siguientes generaciones, en la medida en que supone aprobar o al menos tolerar una serie de defectos que era preciso eliminar.

Tomar como modelo a los antiguos podría conducir a los contemporáneos a repetir los mismos defectos y a no esforzarse por lograr una mayor perfección literaria.

Si Horacio se muestra tan duro con los antiguos poetas romanos hasta el punto de no reconocer salvo raras ocasiones³⁸ sus logros y aportaciones, si es, incluso, injusto al medirlos con los parámetros de su propia época, es fundamentalmente por este motivo.

NOTAS A LA INTRODUCCION Y AL CAP. II. A

1. A. FONTAN, *Humanismo romano*, pp. 76 y 80.
2. SUET., *Vita Horati*, 9 (ed. Loeb, pp. 486-488).
3. Cfr. *Horace*, Oxford 1957, p. 387.
4. Cfr. A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, pp. 148-163.
5. Nuevamente insistirá en los vv. 60 ss. y 182 ss. También en A. P. 263 ss.
6. Los textos horacianos están tomados de la edición de E. C. WICKHAM, *Q. Horati Flacci opera*, Oxford 1912¹ (1901¹).
7. La misma idea se encuentra en PROP. III, 1, 21 y 35; OVID. *Am.* I, 15, 39; *Trist.* IV, 10, 123; *Ex Ponto* III, 4, 73, IV, 16, 3 y posteriormente en SEN. *Ep.* 79, 17; MART. V, 10, 3, VIII, 69; TAC. *Dial* 18; PLIN. *Ep.* I, 16, 8.
8. Cfr. ISID. *Et.* 8, 12: "*apud Latinos Marcius vates primus praecepta composuit.*"
9. Cfr. CIC. *T. D.* I, 3 y *Br.* 71 ss. y 156 ss.
10. Cfr. en esta misma epístola los versos 94, 102 y 162.
11. Se atribuye a Q. Sertorio. Cfr. PLUT. *Sert.* 16, 5 ss; VAL. MAX. VII, 3, 6; FRONTIN. *Strat.* I, 10, 1; IV, 7, 6 y PLIN. *Ep.* III, 9,
12. Siguió utilizándose siempre. Cfr. Séneca el Viejo, Quintiliano, X, Tácito, *Dial.* y gramáticos posteriores.
13. A. FONTAN, *Humanismo romano*, p. 85.
14. Cfr. A. KIESSLING, *Q. Horatius Flaccus. Briefe*, Berlín 1889, concretamente la nota a *Ep.* II, 1, 50.
15. A. KIESSLING y R. HEINZE, *Q. Horatius Flaccus. Briefe*, Berlín 1908.
16. Cfr. C. O. BRINK, *Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge 1963, p. 193.

17. Cfr. C. O. BRINK, *Horace on Poetry III. Epistles Book II*, Cambridge 1982, pp. 86 ss.

18. Especialmente interesantes son el fragmento 99 (ed. de Funaioli) de la sátira menipea *Parmeno*: "*in quibus partibus in argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus*". Y sobre todo el frag. 322 (Funaioli) citado por GELL. IV, 14: "*vera autem et propria huiuscemodi formarum exempla in Latina lingua M. Varro esse dicit ubertatis Pacuvium, gracilitatis Lucilium, mediocritatis Terentium. Sed ea ipsa genera dicendi iam antiquitus tradita ab Homero.*"

19. Cfr. *Horace*, p. 387 n.4.

20. Cfr. *Gesch. d. röm. Lit.*, p. 399 n.2.

21. Cfr. "Varros Schrift *De poematis* und die hellenistisch-römische Poetik", *Abh. Akad. Mainz*, Nr. 3 (1953) p. 147.

22. Cfr. *Lectures and Essays*, serie segunda, 52.

23. Cfr. *Horace on poetry III*, p. 90.

24. Cfr. *Il.* III, 179; IX, 443, etc.

25. Sobre Pacuvio cfr. *Or.* 36: "*ornati elaboratique sunt versus*" y *T. D.* II, 49 en el que lo llama *poeta prudens*. De Accio dice Cicerón en *Pro Planc.* 59 que fue *gravis et ingeniosus*.

Para Cicerón Pacuvio fue el mejor poeta trágico (cfr. *Opt. gen. or.* I, 2) pero ello no impide que en *Br.* 258 critique su estilo: "*Caecilius et Pacuvius male locutos videmus.*"

También Lucilio le reprocha sus embrollados prólogos (cfr. frag. 875 Ribbeck), sus ridículas invenciones (cfr. frag. 587) sus compuestos (cfr. frag. 212, 597, 599) que censuran también Varrón (cfr. *De L. L.* V, 7: frag. 608) y Persio (cfr. I, 78).

Quintiliano (cfr. X, 1, 97) alaba tanto a Pacuvio como a Accio por la gravedad de sus pensamientos (*gravitate sententiarum*), por el peso de sus palabras (*verborum pondere*) y la nobleza de sus personajes (*auctoritate personarum*). Pero los que se las dan de eruditos encuentran a Pacuvio más docto que Accio: "*Pacuvius videri doctiorem, qui esse docti adfectant, volunt.*"

Sobre Pacuvio cfr. R. HELM, *R E* XVIII(1942) pp. 2156-2174; M. VALSA, *M. Pacuvius, poète tragique*, Paris 1957 e I. MARIOTTI, *Introduzione a Pacuvio*, Urbino 1960.

26. Cfr. AR. *Poet.* III, 1448 a 30-34 y V, 1449 b 5-7 y TEOCR. *Epigr.* 18, 1-2.
27. Cfr. *Hor. on poetry III*, p. 109.
28. Cfr. *G L K*, II, 469.
29. Cfr. *Hor. on poetry III*, p. 111.
30. Cfr. F. SKUTSCH, *R E* III, p. 1190.
31. Cfr. especialmente HOR. *A. P.* 32-34.
32. Es de notar la equilibrada actitud de Horacio hacia los antiguos (*non equidem insector delendave carmina Livi / esse reor*, vv. 69-70) frente al radicalismo de algunos aficionados de su época (*fastidit et odit*, v. 22; *lividus odit*, v. 89).
33. Nótese el paralelismo entre ambos párrafos: *fastidit et odit* (v. 22) - *impugnat et odit* (v. 89); *fautor* (v. 23) - *favet* (v. 88); *defuncta* (v. 22) - *sepultis* (v. 88); el *Carmen Saliare* (v. 86) recoge la idea expuesta en los versos 23-26.
34. *La critica dei Poeti Romani in Orazio*, Catania 1920, p. 135.
35. Cfr. *A. P.* 268-269.
36. Cfr. *Sat.* I, 10, 40-45.
37. Cfr. *infra* el apartado II. B. 4. 10 sobre los contemporáneos de Horacio.
38. Cfr. el elogio de Ennio en *Sat.* I, 4, 60-62.

B. D E C O R U M

Si el tiempo no hace bueno un poema, ¿qué criterios de perfección poética hay que adoptar?

Al dar su opinión sobre los escritores arcaicos, Horacio utiliza algunos criterios referentes fundamentalmente al *ars* y posiblemente a la unidad. Se trata de términos muy concretos y que sólo parcialmente pueden ser válidos para juzgar una obra en su conjunto.

Como se ha indicado en la introducción a Horacio, el criterio de valoración que está en la base de la poética horaciana es el *τὸ πρέπον* aristotélico que unifica y da sentido a los demás criterios más concretos y parciales.

La misma idea se encuentra en E. Castorina:

"Horacio sabía que el canon estético fundamental versaba sobre el *πρέπον*, como bien lo sabía para la oratoria Cicerón."

También A. Fontán opina del mismo modo:

"En el proceso de racionalización emprendido, Cicerón y Horacio buscan un criterio de validez general que permita elevar la doctrina por encima de la mera casuística que, además, haría imposible todo intento de exposición completa."

W. Steidle ha intentado³ ver en este concepto la noción central del *Ars Poetica* de Horacio aunque unos años antes M. Pohlenz ya había efectuado una reseña sistemática de tal

concepto⁴.

Para no alargar las citas⁵ baste exponer la opinión de F.

Cupaiuolo:

"El *decor* [...] se convierte en el canon de la crítica imperante en los últimos decenios del siglo I a.C. en pleno contraste con el ideal del *lepos* que había triunfado en la poesía de los neotéricos en la primera mitad del siglo."⁶

El término τὸ πρέπον es de origen platónico. Se encuentra en dos pasajes de *Fedro*: en 264c donde Sócrates afirma que todo discurso debe tener una composición a la manera animal, con un cuerpo propio, de tal manera que no carezca de cabeza ni de pies y tenga una parte central y extremidades, escritas de manera que se correspondan unas con otras y con el todo⁷.

Más adelante, en 268d afirma que la tragedia no es otra cosa que la disposición de una serie de pasajes hecha de forma que se correspondan entre sí y con el todo de la obra⁸, no una simple secuencia de parlamentos de carácter diverso puestos en boca de los diversos personajes.

Sin emplear el término πρέπον, Aristóteles desarrolla este concepto en el cap. VII de su *Poética* a propósito de la extensión que debe tener el μῦθος, la trama, de una tragedia.

Dice así Aristóteles:

"Además, puesto que lo bello, tanto si es un animal o una cosa cualquiera compuesta de partes, supone no sólo un orden en estas partes, sino además una magnitud que no puede ser cualquiera ya que la

belleza reside en la magnitud y en el orden [...]"⁹

La extensión debe ser, por tanto, adecuada, apropiada, determinada, no debe dejarse al azar: la trama debe recordarse fácilmente, su extensión apropiada lo marca la naturaleza de la acción y cuanto mayor sea es más hermoso con tal de que se pueda captar su conjunto.

Sin embargo, es en la *Retórica* donde Aristóteles utiliza el término *πρέπον* como término técnico aplicado al estilo.

Para Aristóteles la ley del *decorum* está estrechamente relacionada con el justo medio: ἀλλὰ δεῖ στοχάζεσθαι τοῦ μετρίου¹⁰.

Todo exceso constituye una falta de estilo en la medida en que supone una violación del principio de la propiedad¹¹.

Por tanto, debe mantenerse siempre una equilibrada proporción entre forma y contenido, entre expresión y las emociones experimentadas por el escritor:

"El estilo (λέξις) tendrá propiedad (τὸ πρέπον) si expresa las pasiones y caracteres y tiene correspondencia (ἀνάλογον) con los asuntos que trata.

"Esta correspondencia existe si no se tratan improvisadamente asuntos de importancia, ni con solemnidad los fútiles, ni a una palabra vulgar se le ponen adornos; [...]

"El estilo será patético (παθητική) si cuando hay ultraje se habla enojado; y si ha habido cosas impías y torpes, se habla con indignación y reticencia; y si sobre algo que merece elogios, con admiración; y si sobre algo lamentable, con humildad y de modo semejante en los demás casos. Contribuye a la persuasión del asunto la elocución apropiada (ἡ οἰ-

καίᾳ λέξει) [...]

"Y comporta carácter (ἡθικὴ) esta demostración mediante signos, porque acompaña la dicción adecuada (ἀρμόττουσα) a cada género y hábito [...]"¹²

¿Cómo ha llegado hasta Horacio este concepto aristotélico aplicado a las teorías literarias?

Según F. Cupaiuolo

"el *decorum* lo habían tomado los latinos sobre todo de la estética de Panecio: a través de Cicerón se convierte en el canon de la crítica imperante en los últimos decenios del siglo a.C."¹³

Y en la nota 5 de la misma página:

"El principio del πρέπον, evidentemente por el influjo que Panecio ejerció con eficacia en el ambiente del Círculo de los Escipiones, está en la base ya de cualquier juicio crítico de Lucilio [...] Se debe a Panecio haber aplicado el principio del πρέπον a todas las artes, en particular a la poesía."¹⁴

El concepto introducido por Panecio lo habría difundido posteriormente Cicerón tanto en el campo de la moral¹⁵ como en el de la estilística¹⁶ marcando así la senda a la nueva poética de la época augústea.

Brink rechaza la influencia de Panecio en Horacio: "Faltan parecidos específicos con las teorías de Panecio."¹⁷

En la n.4 de esa misma página afirma:

"Ante todo es invocado el pasaje de A.P. 310 ss. para probar tal dependencia; [...] Pero este pasaje también carece de las características específicas del argumento de Panecio desarrolladas en el *De officiis* de Cicerón."

Mantiene Brink la hipótesis de que es Neoptólemo de Parium

el eslabón entre Aristóteles y Horacio en muchos de los temas de teoría y crítica literaria y, en concreto, en este principio del *decorum*.

Aparece claramente en los primeros versos de A.P., reaparece en el primer grupo de temas estilísticos (A.P. 45-72), es predominante en el segundo sobre el metro (A.P. 73-85) y en el tercer grupo sobre el estilo adecuado (A. P.. 86-118) mantiene la posición dominante que tenía en el citado texto aristotélico de la *Retórica* sobre el estilo adecuado.¹⁸

Después de estudiar detenidamente las convergencias entre Horacio y Aristóteles, concluye Brink que

"es difícil evitar la sospecha [...] de que los largos títulos o encabezamientos de Neoptólemo sean los encabezamientos de la *Retórica* trasladados al verso. La aplicación se hacía posible por el carácter retórico de la doctrina de Aristóteles del estilo poético."¹⁹

Y en la página siguiente añade:

"En lo que se refiere al contenido de la doctrina crítica de Horacio, yo encuentro muy poco en esta sección sobre el estilo que no parezca derivar de Neoptólemo. La enseñanza de Neoptólemo sobre la dicción, la coincidencia de Horacio y Aristóteles y la forma en que divergen, todo esto me sugiere una conclusión: Horacio (excepciones aparte) ha tomado la doctrina crítica de Neoptólemo y a su vez el tratado de Neoptólemo estaba basado (directa o indirectamente) en la doctrina retórica de Aristóteles, refundida para aplicarla al estilo de la poesía."

No admite Brink la posibilidad de que el propio Horacio adaptase la *Retórica* y la *Poética* ya que

"el análisis del poema [se refiere al A.P.] y una comparación, sección por sección, con Aristóteles, sugiere que hay otra mente interpuesta entre Horacio y Aristóteles."²⁰

Y esa mente es para él Neoptólemo de Parium de quien el escoliasta Porfirio afirma en la introducción a su comentario del *Ars Poetica* de Horacio: "*in quem librum congeffit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, nonquidem omnia sed eminentissima.*"

Dado el gran paralelismo entre A.P. 45-118 y *Rhet.* III en lo que al contenido se refiere y dadas una serie de pequeñas divergencias referentes en parte a la distribución de ese contenido²¹, en parte a la supresión de algunos temas como la discusión sobre la metáfora, en parte a la ampliación o especificación de algunos puntos²² y en parte a la sustitución de unos temas por otros debido a la adaptación de un tratado de retórica a la teoría literaria²³, es muy posible que efectivamente Horacio tomara este principio del *decorum* de Aristóteles, pero indirectamente, a través de un intermediario helenístico que, dada la cita de Porfirio, bien puede ser Neoptólemo de Parium.

Que Neoptólemo había tocado en sus escritos el tema del *decorum* queda puesto de manifiesto a través de las disputas que Filodemo en su *De poematis* mantuvo con él y con Crates.

C. Jensen²⁴ ha mostrado precisamente las referencias del *De*

poematis a la importancia de un estilo adecuado al contenido, a los caracteres, su relación con los géneros literarios y el principio y la práctica de la imitación.

Ello no impide que el principio del *πρέπον* fuera introducido en las letras latinas por Panecio a través del Círculo de Escipión, ni es obstáculo para afirmar que Horacio conocía perfectamente la doctrina ciceroniana en este punto. Pero parece mucho más probable que la fuente directa de la inspiración horaciana es de origen helenístico y peripatético.²⁵

¿Qué es el *decorum*? El *decorum*²⁶ no es una categoría de belleza absoluta sino una relación con lo contingente que coloca a una obra en el campo de lo relativo. Se podría definir como la relación de conveniencia que se establece entre dos términos.

El *τὸ πρέπον* aristotélico aparece como la relación apropiada entre la *λέξις*, esto es, la dicción, y el tema tratado, las pasiones y los caracteres.

También el *decorum* ciceroniano aparece como la relación que debe establecerse entre el tono del discurso, *quendam verborum sonum*, y un número muy elevado de circunstancias: el tipo de causa, de oyentes, de situación (paz, guerra, bienestar, indigencia...) etc. Por eso Cicerón renuncia a dar ningún precepto o principio general y se limita a definir el *decorum*

de un modo empírico.²⁷

Sin embargo, distinguirá perfectamente entre *oportere* y *decere*:

"*Oportere enim perfectionem declarat officii quo et semper utendum est et omnibus, decere quasi aptum esse consentaneumque tempori et personae.*" (Or. 74).

A Cicerón este concepto

"le sirve de guía para examinar las posibilidades de aplicación del *numerus* y la composición y extensión de los períodos así como [...] para exponer las cualidades que deben poseer los discursos en cada uno de los géneros y, en general, la lengua literaria según los géneros y las ocasiones."²⁸

Horacio recoge también es sentido aristotélico del *decorum* en los versos 45-118 del *Ars Poetica* pero lo aplica a muchos otros temas.

Así, la elección del tema y del género poético debe ser adecuada a la capacidad poética de cada uno, es decir, ha de estar presidida por la relación de las *convenientia*.

También el verso utilizado debe ser apropiado al género elegido.

Dentro de la obra dramática el *decorum* preside la extensión de la obra, la configuración del argumento y de la trama, la consistencia de los caracteres de los personajes, tanto si mantiene la tradición como si se crea uno nuevo, la actuación del coro, la elección entre lo que debe ser representado en escena o simplemente narrado, el uso *deus ex machina*, etc.

Siendo para Aristóteles la poesía una imitación de la realidad, el *decorum* supone un meditado y profundo conocimiento de la naturaleza de las cosas²⁹, de los medios poéticos de que dispone el poeta para conseguir una imitación bella lo más cercana posible a la perfección total, y de los fines que pretende con la imitación. Por ello la noción del *decorum* se extiende también a la persona del poeta.

De una forma general y, en base a la afirmación horaciana de A. P. 372-373, se puede decir que el *decorum* propio del poeta no puede ser otro que la perfección.³⁰

NOTAS AL CAP. II. B.

1. Cfr. E. CASTORINA, *La poesia d'Orazio*, Roma 1956, p. 56.
2. A. FONTAN, *Humanismo romano*, p. 90.
3. En su tesis doctoral *Studien zur Ars Poetica des Horaz*, Würzburg 1939.
4. "Τὸ πρέπον", Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes", *Nachr. der Götting. Ges.* (1933), pp. 53-92.
5. C. O. Brink, *Horace on poetry I*, p. 53, n.1 cita entre los que defienden esta opinión a W. KROLL, "Die historische Stellung von Horazens *Ars Poetica*", *Sokrates* N.F. VI (1918) pp. 81-98; M. POHLENZ, *Art. cit.* en la nota 4; R. K. HACK, "The doctrine of the literary forms", *H S Ph* XXVII (1916) pp. 1-66; Mary A. GRANT y G. C. FISKE, "Cicero's *Orator* and Horace's *Ars Poetica*", *H S Ph* XXXV (1924), pp. 1-74.
 Para Brink la noción de *decorum* ocupa entre los axiomas básicos del A. P. el segundo lugar después de la distinción básica entre estilo y contenido (cfr. p. 229).
 Entre los críticos que no comparten la opinión expuesta en este trabajo cita a J. F. D'ALTON, *Roman Literary...*, p. 480 n.7 y a J. TATE, "Review of Steidle's *Studien sur Ars Poetica*" *C R* LIII (1939), pp. 191-192.
6. *Tra poesia e poetica: Su alcuni aspetti culturali della poesia latina nell'età Augustea*, Napoli 1966, pp. 44-45.
7. "πρέπουσα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὄλῳ" 264 c.
8. "σύστασιν πρέπουσαν ἀλλήλοις καὶ τῷ ὄλῳ συνισταμένην" 268d.
9. 1450 b 35-38.
10. *Reth.* III, 2, 1406 a 16 e igualmente 1405 b 333-34 y 1414 a 26.
11. *Ibid.* 1404 b 3-4.
12. *Ibid.* 1408 a 10-27. Cfr. también 1404 b 12-18.
13. *Tra poesia e poetica*, pp. 44-45
14. La influencia en Horacio de la teoría moral de Panecio en lo

referente al τὸ πρῆπον es defendida por O. IMMISCH, "Horazens Epistel über die Dichtkunst", *Philologus* supp. XXIV, 3 (1932) p. 179; POHLENZ, Art. cit. en nota 4, pp. 53-92; L. LABOWSKY, *Die Ethik des Panaitios. Untersuchungen zur Geschichte des Decorum bei Cicero und Horaz*, Leipzig 1934; entre otros muchos autores.

15. *De off.* I, 27 y 93.

16. *Or.* 70-74 y 123 y *De or.* III, 210 ss.

17. *Horace on poetry I*, p. 136.

18. *Ibid.* p. 96.

19. *Ibid.* p. 99.

20. *Ibid.* p. 141.

21. La distribución horaciana es: elección y combinación de palabras (A. P. 45-72), metro y géneros literarios (vv. 72-85), estilo apropiado (vv. 86-118). En cambio en Aristóteles el orden es: elección y combinación de palabras (*Reth.* III, 2-6), el estilo apropiado (III, 7), el ritmo en la prosa (III, 8). El tema de la claridad y del ornamento y de las palabras en general aparecen en Horacio tratados en otros lugares del A. P. (cfr. vv. 25-26, 97, 234, 447-449).

22. Cfr. *Reth.* III, 7 y A. P. 86-118.

23. Así, el ritmo en la prosa, tratado por Aristóteles, es sustituido en Horacio por el tema de los metros poéticos.

24. C. JENSEN, *Philodemos über die Gedichte*, Berlín 1923, pp. 21 y 60-79.

25. Cfr. W. STEIDLE, *Studien sur A.P.* pp. 47 y 65 n.1 y W. KROLL, "Die historische Stellung..." p. 93.

26. Términos sinónimos de *decorum* son *decor*, *decus*, *decens*, *decentia*, *convenientia*, *aptum*; en el mismo sentido se utilizan los verbos *decere*, *decorare* y los adverbios *decenter* y *decere*. Con un significado muy similar se emplean en retórica y en poética *rectum*, *bonum*, *dignum*, *dignari*, *recte*.

27. Cfr. *De or.* II, 20, III, 53, 210 ss., *Or.* 70-71. También Quintiliano insistirá en la complejidad de aspectos a los que

afecta el *decorum*. Cfr. III, 8, 60-65; VIII, 3, 14; XII, 10, 69-72.

28. A. FONTAN, *Humanismo romano*, p. 91.

29. En *Or.* 70 Cicerón afirma: "*Est eloquentiae [...] fundamentum sapientia*" e inmediatamente afirma la importancia del *decorum* en la vida, en la poesía y en la oratoria: "*huius ignoratione non modo in vita sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur.*"

Paralelamente Horacio en *A. P.* 309-310 trata de la importancia de la filosofía en general y a continuación de su aplicación a la caracterización de los personajes sin descuidar una atenta observación de la vida misma. Y es que el que ha adquirido unos conocimientos filosóficos profundos sabrá aplicar perfectamente la estética del *decorum* a la poesía o la oratoria.

Ya Filodemo (cfr. W. SUSS, *Ethos. Studien zur älteren griechischen Rhetorik*, Leipzig-Berlín 1910, p. 186) distinguía entre τὸ πρέπον κατὰ σοφίαν y τὸ πρέπον καθ' ἕκαστον πρόσωπον καὶ πρᾶγμα.

30. Cfr. *infra* el capítulo 4. 4 sobre el *perfectus poeta*.

1. *Decorum* y justo medio.

Según Cicerón¹ la última parte de la honestidad comprende la templanza, la moderación, el aquietamiento de todas las pasiones y la justa medida de todas las cosas. Figura aquí lo que en latín se dice *decorum* y en griego πρέπον.

Esta definición ciceroniana del *decorum* moral tiene perfecto paralelo en la Sat. I, 1, 106-107 donde a propósito de la avaricia y del despilfarro refiere Horacio:

*Est modus in rebus, sunt certi denique fines
quos ultra citraque nequit consistere rectum.*

Posteriormente en la Ep. I, 18, 9 aparece la siguiente sentencia que resume perfectamente sus concepciones morales: "*Virtus est medium vitiorum et utrimque reductum*" que recoge la equivalencia aristotélica ἀρετῇ = μεσότης al tiempo que explica perfectamente la filosofía horaciana de la *aurea mediocritas* reflejada en tantas de sus odas².

Pero no sólo en el campo moral se proclama la estrecha relación entre *decorum* y justo medio. Aristóteles³ ya la había puesto de manifiesto en el ámbito literario e igualmente Cicerón⁴.

Por ello, no es de extrañar que Horacio traslade a la poética este mismo criterio tratando de conciliar tendencias opuestas. Así se comprende que su idea de que la perfección poética no radica en el puro refinamiento y exquisitez verbal,

como los alejandrinos, sino en la equilibrada unión de forma y contenido.

En lo que se refiere a la finalidad primordial de la poesía, el problema se planteaba en atribuir la supremacía al deleite (*dulce, delectare*) o a la utilidad (*utile, prodesse*). Horacio zanja el problema abogando por una armónica compenetración de ambos fines.⁵

Respecto al lenguaje y al vocabulario poético, se proclama a favor de un uso moderado tanto de arcaísmos como de neologismos⁶ y mantiene que el poeta debe evitar tanto el estilo demasiado adornado como la excesiva rudeza⁷.

En los primeros versos del A. P. Horacio defenderá, en lo relativo al contenido de la obra literaria, el justo medio entre la uniformidad y la variedad incoherente, es decir la unidad en la variedad.⁸

En fin, en la tradicional alternativa entre *ingenium* y *ars* adopta nuevamente la postura del "justo medio". El *perfectus poeta* es el que logra en sí mismo un armonioso equilibrio entre ambos.⁹

El justo medio, la medida, la proporción de las partes es uno de los elementos fundamentales del *decorum* y por tanto de la estética de todo clasicismo, tanto del clasicismo griego como del clasicismo de la época augústea.

El abandono del justo medio es precisamente la causa que lleva al escritor a incurrir en toda una serie de faltas y defectos literarios cegado por una falsa apariencia de perfección¹⁰:

in vitium ducit culpae fuga, si caret arte.
(A. P. 31).

NOTAS AL CAP. II. B. 1

1. *De off.* I, 93: "*de una reliqua parte honestitatis in qua [...] rerum modus cernitur. Hoc loco continetur id quod dici Latine decorum potest Graece enim πρέπον dicitur.*"
2. Cfr. *Od.* II, 10; II, 18; III, 16, etc.
3. Cfr. *Reth.* III, 7, 1408 a 10 ss.
4. Cfr. *Or.* 73: "*In omnibus rebus videndum est quatenus; etsi enim suus cuique modus est, tamen magis offendit nimium quam parum.*"
5. Cfr. *A. P.* 343-344.
6. Cfr. *Ep.* II, 2, 115 ss. y *A. P.* 48 ss.
7. Cfr. *Ep.* II, 2, 122-123.
8. Cfr. *A. P.* 1-38.
9. Cfr. *A. P.* 409-410.
10. Cfr. *Ad Her.* IV, 10, 15: "*specie gravitate falluntur*"; *CIC. De inv.* I, 28: "*Ac multos imitatio brevitatis decepit, cum se breves putent esse, longuissimi sint*"; *QUINT.* VIII, 3, 56.

2. *Decorum* y obra de arte literaria.

A continuación se presentará un estudio de este principio general del *decorum* en relación a tres amplios temas: la obra literaria, los géneros literarios y el poeta.

Para desarrollar el primer punto, se ha elegido la división metodológica de la obra literaria en *res - ordo - verba*, analizando asimismo las interrelaciones existentes entre contenido y estilo y algunos principios literarios comunes a ambos como es el caso de la *brevitas*.

Esta distribución coincide con la de la primera parte del *A. P.* que manifiesta una clara influencia de la Retórica y sus principios en la propia formación de los poetas y en la formulación de la preceptiva literaria. Pues se observa una evidente correspondencia entre *res - ordo - verba* de la creación poética y la *inventio - dispositio - elocutio* de la elaboración del discurso¹.

2. 1 Res

Horacio aborda el tema del contenido de la obra poética en varios pasajes de su producción literaria. Pero no cabe duda de que son los primeros cuarenta versos del *Ars Poetica* quienes lo presentan de una manera más plástica porque la creación poética es iluminada con símiles tomados de otras artes plásticas: la pintura (vv. 1-4 y 19-21), la cerámica (vv. 21-22) y la escultura (vv. 32-34).

Tres cualidades describen, según Horacio, la perfección que debe encerrar en sí mismo el contenido (y el poema en general): *simplex et unum* (v. 23) y *totum* (v. 34) que se corresponden con el ἓν καὶ ὅλον aristotélico de los capítulos VII y VIII de la *Poética*.

Una cualidad más debe incluir el contenido (pero ya no en sí mismo sino en relación con el poeta): *materiam aequam / viribus* (vv. 38-39).

En otro pasaje del *A. P.* (vv. 149-150) se indica que la *brevitas* debe ser otro rasgo distintivo de la perfección del contenido.

El contenido debe ser fundamentalmente simple y unitario, *simplex et unum*. El término *unum*, precisado por *simplex* que se utiliza para designar acciones y objetos no compuestos o compuestos de elementos homogéneos y de la misma naturaleza,

sirve a Horacio para exponer la teoría aristotética de la unidad, pero aplicada de una forma más general, no referida exclusivamente a la tragedia y a la épica. Para Aristóteles:

"La trama no es uno (εἷς) [...] sólo por tratar de un solo personaje puesto que en la vida de un hombre ocurren muchos e infinitos sucesos que no constituyen una unidad [...] Es preciso que, lo mismo que en las demás artes imitativas la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, así el mito puesto que es imitación de una misma acción, sea imitación de una misma acción unitaria y entera (μιας τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης)."²

De igual modo, Horacio opina que el tema elegido para la creación poética debe ser unitario. Por eso comienza su *Ars Poetica* con una caricatura, tomando como punto de partida el mundo, tan accesible e inteligible para todos, de la pintura y estableciendo la comparación, ya tradicional³, entre un organismo vivo y un poema o libro en general:

*Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?*
(A. P. 1-5)

Horacio pretende describir de una forma gráfica y caricaturesca los resultados de contravenir la ley de la unidad⁴ que debe gobernar e informar a todas las artes imitativas. El resultado no es otro que convertirse en objeto de burla de todos, *risum*.

En un segundo paso Horacio revela el alcance de estos

primeros versos aplicándolos comparativamente a la obra literaria:

*Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem cuius velut aegri somnia vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. (Ibid. 6-9).*

[Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representan vanas, como sueños de un enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única.]⁵

Orelli⁶ ad l. comenta acertadamente que el término *formae* "*complectitur et [...] exemplar quod artificis menti observatum et exteriorum (formam) quam nobis proponit artifex vel poeta.*"

P. Grimal analiza este comienzo del A. P. en clave aristotélica:

"Para Aristóteles, toda obra de arte es un ser vivo, una estructura orgánica; esta estructura se define por una "eidos" que es a la vez su ser ideal, típico (en la línea de Platón) y su aspecto visible [...]. El arte "imita" la naturaleza no sólo en la reproducción de los colores, las formas, etc., sino en lo más profundo, expresando las estructuras profundas de los seres.

"Hay, pues, en este desarrollo [...], como un comentario de la estética aristotélica."

Además, el término *forma* pertenece claramente al vocabulario aristotélico como equivalente a εἶδος⁷.

Pero la unidad no es para Horacio uniformidad y por eso sale al paso de las objeciones que podrían plantearsele.

Alguien podría objetar que con estas prescripciones no respeta la justa potestad atribuida a los poetas y pintores de

atreverse a cualquier cosa; que recorta la libertad del poeta y su *poetica licentia* (cfr. A. P. 9-10).

Pero Horacio no pretende tal cosa: "*scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim*" (*Ibid.* 11), sino simplemente señalar unos límites a la libertad del artista con el objeto de evitarle daños irreparables.

El primer límite a una incongruente variedad debe estar señalado por la verosimilitud:

*sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes avibus gementur, tigribus agni.*
(*Ibid.* 12-13)

Debe, pues, rechazarse como ajeno a la unidad del contenido y de la obra de arte todo aquello que en el plano de la realidad se muestra como inverosímil e inexplicable, como contrario a la naturaleza propia de los seres.

No es que el poeta deba ceñirse a la narración de hechos realmente acaecidos; más bien, lo propio del poeta es contar aquellas cosas que podrían haber sucedido o que pueden suceder pero respetando las leyes generales y universales insertas en la naturaleza de las personas y de los demás seres, es decir, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad: *δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαστὸν*¹⁰.

La verosimilitud es una solución poética intermedia entre lo posible (*δυνατὰ*) y lo imposible (*ἀδύνατα*) ontológicamente.

Ciertamente εἰκὸς , 'verosímil', significa 'semejante a la verdad'; por eso Horacio en A. P. 338 recomienda al poeta "*ficta voluptatis causa sint proxima veris*".

Pero no porque el objeto de la poesía sea la verdad fáctica (objeto de la Historia) ni la verdad universal (objeto de la Filosofía) sino porque la verosimilitud engendra credibilidad y ésta afecta a determinados afectos que el fenómeno poético desea purificar liberándolos del paso de lo real.

Por eso dice Aristóteles más adelante que "es preferible lo imposible verosímil (ἀδύνατα εἰκότα) a lo posible increíble (δυνατὰ ἀπίθανα)". Pues puede suceder que lo posible racionalmente sea increíble para ciertos sentimientos e, inversamente, que lo imposible racionalmente puede ser creíble para ciertos sentimientos.

Lo verosímil se define, pues, en relación con los sentimientos purificados estéticamente y tiene por objeto transformar los conceptos ontológicos de posible e imposible que, en cuanto tales, son extrapoéticos, en las categorías sentimentales de creíble e increíble.

El segundo límite que Horacio pone a la libertad del poeta y su anhelo de variedad es el freno de las *convenientia*, del *decorum*. Y lo va a hacer, una vez más, de manera plástica e inductiva, proponiendo una serie de casos concretos de diversas

artes para sacar al final un principio de estética, válido para todas las artes y también para la poesía.

Comienza precisamente con una alusión a la poesía épica:

*inceptis gravibus plerumque et magna professis
purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae,
et properantis aquae per amoenos ambitus agros
aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus:*
(Ibid. 14-18)

[frecuentemente, a principios solemnes y que prometían grandes cosas se les cosen uno o dos remiendos de púrpura para que reluzcan a lo lejos; se describe el bosque sagrado y el altar de Diana, el recorrido de presurosa agua por alegres campiñas, o el Rin, o el arco iris;]

Por la forma de expresarse, se deduce claramente que Horacio alude a la costumbre de algunos poetas épicos contemporáneos (*inceptis gravibus* hace referencia clara a los poemas épicos¹²) de introducir amplios excursus descriptivos irrelevantes que rompen la unidad narrativa del poema y que, como dice A. Rostagni¹³ ad l. "no son otra cosa que pretextos para ocultar con el esplendor de las imágenes la vacuidad del tema".

Los ejemplos de descripciones citados por Horacio aluden posiblemente a poemas concretos pero no se dispone de materiales suficientes para identificarlos.

Sólo en el caso de la descripción del *flumen Rhenus* es posible suponer con relativa probabilidad de acierto que Horacio se refiere al poema épico de Furio citado en *Sat. I, 10, 37*

"*defingit Rheni luteum caput*".

Ahora bien, la *descriptio* es un antiquísimo recurso utilizado por todos los poetas épicos; también por el más grande de ellos, Homero, y por su entrañable amigo Virgilio. No censura Horacio el procedimiento en sí mismo, censura su uso inadecuado, su uso fuera de lugar: "*sed nunc non erat his locus*" (A. P. 19).

En esta pequeña proposición encierra Horacio el principio del *decorum*: se puede y se debe utilizar la *descriptio* pero en el lugar y momento oportunos (*καλῶς*) de modo que no perjudique a la unidad del poema pues de lo contrario se convierte en una especie de remiendo de púrpura, precioso y llamativo en sí, pero que desentona y estropea el conjunto.

Horacio aboga no por la uniformidad monótona sino por la congruencia y adecuación de las diversas partes integrantes del poema, esto es, por la consistencia de la composición¹⁴ y nos propone un nuevo ejemplo tomado de la pintura:

[...] *et fortasse cupressum
scis simulare: quid hoc, si fractis enatat expes
navibus, aere dato qui pingitur?* (Ibid. 19-21).

[Quizá sepas representar un ciprés, más ¿qué importa esto si el que está siendo pintado tras haberte pagado, nada desesperado, rota su nave?] ¹⁵

Alude Horacio a la costumbre de colgar en los templos romanos cuadros votivos en los que el donante, salvado de un naufragio tras invocar a un determinado dios, se hacía representar en el momento del desastre nadando desesperadamente

entre las olas.

Por eso, en un cuadro que tiene como tema la vida, la salvación inesperada de un náufrago, no puede tener cabida alguna, por muy perfecta que sea, la representación de un ciprés, árbol que también entre los romanos poseía un carácter eminentemente fúnebre y que simbolizaba la muerte. Tal cuadro violaría las leyes del *decorum*.

Finalmente, un ejemplo tomado del arte de los alfareros:

[...] *amphora coepit*
institui: currente rota cur urceus exit?
 (Ibid. 21-22)

[comenzóse a modelar un ánfora; ¿por qué del correr del torno sale un cántaro?]

Desde la antigüedad hasta nuestros días los comentaristas de este pasaje se dividen al tratar de explicar la diferencia entre *amphora* y *urceus*.

Para la mayoría (Ps.-Acro, Comm. Cruq., H. Schütz, Rostagni, Immisch, etc.) la diferencia entre ambas vasijas estriba en el tamaño.

Para otros (Porfirio, S. Jerónimo, Orelli, Wickham, Lejay, Brink, etc.) se trata de una diferencia de forma.

Hay finalmente otros (Lambino. L. Mueller, Wilkins, etc.) que opinan que difieren tanto en el tamaño como en la forma.¹⁶

Poco importa esto para la crítica literaria; lo que Horacio dice es que un alfarero, de seguro artísticamente malo, que

había proyectado en su mente modelar un ánfora, una vez concluido su trabajo de artesano, se encontró con algo totalmente diferente, un *urceus*.

Con este ejemplo, referente no como los anteriores a la falta de congruencia y unidad entre las diversas partes integrantes de un todo, sino a la falta de unidad entre el plan concebido y el resultado final obtenido, Horacio quiere resaltar que aquellos artistas (y piensa fundamentalmente en los poetas) que, deseosos de manifestar su virtuosismo y su afán de variedad, no saben respetar la necesaria unidad del tema, son tan malos artísticamente como el alfarero del ejemplo.

Después de los casos presentados, Horacio extrae de una forma inductiva la correspondiente norma:

denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum.

(*Ibid.* 23)

[En una palabra, que sea ello lo que quiera, pero que al menos sea simple y uno.]

Horacio no propone la uniformidad como principio estético, ni tampoco la variedad incongruente, sino la variedad dentro de la unidad, es decir, el máximo posible de variedad pero dentro de la unidad total del conjunto, dentro de una unidad de concepción.

Ahora bien, este ideal, este saber concebir primero y realizar después, el justo medio entre uniformidad y variedad no está al alcance de todos:

*maxima pars vatium, pater et iuvenes patre digni
decepimur specie recti: (Ibid. 24-25).*

[La mayoría de los poetas, padres y jóvenes dignos de tal padre, nos dejamos erróneamente arrastrar por la apariencia de perfección.]¹⁷

Si hasta ahora Horacio ha tratado de las artes en general, en este momento da el paso al arte que concretamente le interesa: la poesía. Y lo hace utilizando el sistema opuesto a los versos anteriores. Si antes ha empleado un razonamiento inductivo, ahora usa el deductivo, proponiendo varios ejemplos a partir de una afirmación previa.

La perfección es un punto de equilibrio inestable entre dos vicios opuestos y es muy fácil, dice Horacio, dejarse engañar por lo que parece perfecto y no lo es.

A este traspasar los límites del justo medio a que alude Horacio llaman los gramáticos *κακόζηλον* cuya definición aparece posteriormente en Quintiliano, haciéndose eco de algunos de los términos utilizados precisamente por Horacio:

*"denique κακόζηλον vocatur quidquid est ultra
virtutem quotiens ingenium iudicio caret¹⁸ et specie
boni fallitur¹⁹, omnium in eloquentia vitiorum
pessimum."²⁰*

Propone Horacio a continuación varios ejemplos: la excesiva brevedad engendra oscuridad; traspasando los límites de lo suave se cae en la falta de garra y excediéndose en solemnidad y elevación se origina hinchazón y sobrepasando la frontera de lo sencillo se llega a lo bajo y vulgar (cfr. *Ibid.* 25-28).

Lo mismo sucede en lo que respecta al tema de la unidad del contenido: el poeta que desea dar variedad a su poema, si traspasa los límites del justo medio de la variedad dentro de la unidad, caerá en la variedad incongruente:

*qui variare cupit rem prodigialiter unam
delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum*
(*Ibid.* 29-30)

[el que desea dar variedad de forma maravillosa (es decir, recurriendo a lo prodigioso y maravilloso) a un tema uno y simple, "pinta delfines en las selvas y jabalíes en el mar.]"

Por evitar un defecto se desemboca en otro defecto: así, por evitar la prolijidad, la aspereza, la vulgaridad, la elevación arriesgada, la uniformidad, es fácil caer respectivamente en la oscuridad, la flojedad, la hinchazón, la vulgaridad y la variedad incongruente si el poeta carece del discernimiento preciso, es decir del criterio acertado para ver con nitidez el justo medio.

En opinión de Horacio, la justeza de criterio, que libera al artista de las falsas apariencias de perfección y le permite evitar caer en un defecto por huir de su contrario, la proporciona el *ars*: "*in vitium ducit culpae fuga, si caret arte*" (*Ibid.* 31).

El término *ars* es muy amplio y, por tanto, ambiguo. Fundamentalmente indica el conjunto de recursos adquiridos, es decir, la habilidad técnica. En este sentido se opone y

complementa a *ingenium* que designa el talento natural innato.

Pero parece que el término *ars* designaba en un principio la habilidad natural para desarrollar una determinada actividad y equivalía a 'cualidad', 'virtud'. Así el gramático Ps. Probus advierte "*veteres artem pro virtute frequenter usurpabant*"¹¹.

El propio Horacio utiliza el término *ars* numerosas veces en este sentido. Sirvan de muestra los textos siguientes:

*Hac arte Pollux et vagus Hercules
enisus arces attigit igneas.
(Od. III, 3, 9-10)*

donde *ars* se refiere por el contexto a una cualidad, la constancia.

E igualmente "*artium / gratarum facies?*" (*Od. IV, 13, 21*):
"rostro de amables encantos".

Pueden consultarse también *Od. IV, 15, 11-14* y *Ep. II, 1, 13-14*.

Por otra parte, la expresión *bonae artes* no deja ningún lugar a dudas sobre esta acepción de *ars*.

¿Con qué acepción utiliza Horacio este término en *A. P. 31*?

Si se juzga el significado de la expresión "*sí caret arte*" de acuerdo con los versos que le preceden, no es posible despejar satisfactoriamente la ambigüedad del término. Caer en una determinada falta por huir de otra puede deberse tanto a la falta de habilidad técnica como a la carencia de esa habilidad

natural, de ese buen gusto innato que capacita al poeta para descubrir el justo medio en el cual se halla la perfección y la belleza.

Sin embargo, los versos 32-35, es decir, los que siguen inmediatamente, no dejan lugar a dudas:²³

*Aemilium circa ludum faber imus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
infelix operis summa quia ponere totum
nesciet.*

A través de este ejemplo tomado de la escultura Horacio vuelve a insistir en que sirve de muy poco para la obra perfecta, la simple maestría técnica del detalle; lo realmente importante es poseer la *virtus* de disponer de forma bella y armoniosa el conjunto de la obra. Ahí es donde radica la verdadera perfección.

En esto estriba la diferencia entre el simple artesano y el artista, entre el mal poeta y el *perfectus poeta*: en que aquél, por muy perfecto que sea en los detalles concretos, es incapaz de disponer acertadamente el conjunto de la obra, *operis summa, totum*.

Aristóteles expresa con toda claridad en la parte final del capítulo VIII de la *Poética* en qué consiste esta cualidad, ὅλον , *totum*, que él aplica a la trama de la tragedia y Horacio amplía al contenido de toda obra de arte.

Es posible que el *totum* de Horacio aluda no sólo a la

totalidad del contenido sino también a la globalidad de la obra poética como conjunto unitario de *res - ordo - verba*.

Dice así Aristóteles:

"Es preciso que [...] el mito [...] sea imitación de una misma acción unitaria y completa y que las partes estén de tal forma unidas que si se cambia de lugar o se suprime una cualquiera de ellas, quede roto y descompuesto el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo sin que nada se eche en falta, no forma parte del todo."¹⁴

También para Horacio la unidad, en lo que al contenido se refiere, se presenta como un plan perfecto en el cual cada una de las partes es apropiada a las restantes, tomadas una por una aisladamente y tomadas en su totalidad.

Aunque ésta es la idea básica de los treinta y siete primeros versos del *Ars Poetica*, Cupaiuolo se equivoca cuando supone que Horacio

"considera exteriormente y con demasiada simpleza, como unidad poética, aquel hilo de pensamiento invisible, por el cual, y no por la fantasía, tendrán coherencia los acontecimientos narrados en la obra de arte [...] Era más propenso a entender la unidad como algo material que nace del juego simétrico de la correspondencia de las partes, armonizadas entre sí y formando un todo (también desde el punto de vista del argumento) perfecta y coherentemente proporcionado: donde la sucesión de ideas está determinada por la asociación de ideas, ya explícitas, ya implícitas."¹⁵

Estas palabras de Cupaiuolo son válidas exclusivamente para estos primeros versos del *A. P.* puesto que de forma primordial se ocupan de la *res* de la obra poética. Pero en modo alguno pueden

ser aceptables como aplicadas a la concepción horaciana de la unidad poética que supone la armoniosa y adecuada integración de *res, ordo, verba, color*, ritmo métrico, etc.

La insistencia de Horacio en la unidad del contenido se debe a su actitud crítica en este punto frente a la poesía alejandrina y neotérica que menospreciaba la coherencia interna en favor de la pura técnica formal.

Un consejo final da Horacio respecto a la materia del poema: ésta debe ser elegida después de mucho ponderar si es adecuada a la capacidad personal del poeta¹⁶:

*sumite materiam vestris qui scribitis, aequam
viribus et versate diu quid ferre recusent,
quid valeant humeri. (Ibid. 38-40)*

Así pues, también entre materia y poeta se establece una relación de *decorum* que viene regulada por el talento poético de cada cual.¹⁷

Hasta tal punto considera Horacio importante esta elección del tema que asegura facilidad de elocución y lucidez en la distribución y ordenación de dicho material a quien haya elegido con efectividad su materia, es decir, enseñoreándose del tema y mostrando su poder y su dominio sobre él:

*[...] cui lecta potenter erit res
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.
(Ibid. 40-41)*

En el mismo sentido parece apuntar el verso 311: "*verbaque*

provisam rem non invita sequentur" que recuerda el famoso apotegma de Catón "*rem tene, verba sequentur*".

El dominio sobre el tema depende, pues, de la capacidad personal, esto es, de la *natura* aquí representada por la expresión *vestris viribus*.

Por otra parte, Horacio presenta al poeta varias fuentes de las cuales puede obtener materia para sus composiciones. Pero destacan entre estas fuentes la formación filosófica, especialmente la filosofía moral (cfr. A. P. 310), la vida misma (cfr. *Ibid.* 317) y la tradición (*publica materies*, *Ibid.* 131).

En definitiva, Horacio se ocupa en este comienzo del A. P. de lo que los retóricos denominaban *inventio* con claras alusiones a lo que la doctrina aristotélica considera como la causa formal, la concepción primera, global y unitaria de la obra de arte como revelación de la intención del poeta, de lo que pretende crear.²⁸

NOTAS AL CAP. II. B. 2. 1

1. Cfr. G. M. A. GRUBE, *The Greek and Roman Critics*, London 1965, p. 247.
2. *Poet.* VIII, 1451 a 16-32.
3. También Aristóteles en *Poet.* I al hablar de las diversas artes imitativas pone en primer lugar a la pintura. Posteriormente al tratar de la belleza que aporta la magnitud en lo relativo a la extensión de la trama de la tragedia, toma como ejemplo la magnitud de un ser vivo (cfr. 1450 b 34 ss.)
4. Obsérvese la insistencia en la inconexa variedad: *varias... undique*.
5. Salvo que se indique otra cosa las traducciones de A. P. están tomadas de la edición de Aníbal González, *Aristóteles. Horacio. Artes Poéticas*, Madrid 1987.
6. J. G. ORELLI - J. G. BAITER, *Quintus Horatius Flaccus, Satirae, Epistulae, Lexicon Horatianum*, (2 vols.), Berlín 1892⁴.
7. P. GRIMAL, "Les ving-trois premiers vers del'Art Poétique d'Horace", *V L CIV* (1986) p. 3 ss.
8. M. A. GRANT y G. C. FISKE, "Cicero's *Or.* and Horace's *A. P.*" p. 16, remitiéndose al citado artículo de R. K. HACK "The doctrine of the literary forms", pp. 37-44 analiza los primeros cuarenta y cuatro versos del *A. P.* desde la óptica de la teoría platónica de las ideas: Horacio trata de bosquejar las cualidades filosóficas generales del poema ideal. El poema ideal es simple, uno y perfecto.
9. Cfr. *AR. Poet.* IX.
10. Cfr. *Ibid.* 1451 a 38.
11. Cfr. *Ibid.* 1460 a 25.
12. Cfr. *A. P.* 138-139 también referido a poemas épicos.
13. A. ROSTAGNI, *Arte Poetica di Orazio*, Torino 1930.
14. Aristóteles propone a Homero como prototipo en *Poet.* VIII y XXIII y condena las tramas de episodios, que son aquéllas "en

que los episodios pasan unos tras otros sin entramado de verosimilitud o necesidad" (*Ibid.* 1451 b 33 ss.)

15. La traducción es nuestra.

16. Tomado de C. O. BRINK, *Horace on Poetry II. The Ars Poetica*, Cambridge 1971, p. 102.

17. La traducción es nuestra. Cfr. *supra* n.10 del capítulo II. B. 1.

18. Cfr. HOR. A. P. 31.

19. Cfr. HOR. A. P. 25.

20. VIII, 3, 56.

21. La traducción es nuestra.

22. Cfr. G L K IV, 47.

23. Además es interesante comprobar que Quintiliano en el citado texto sobre el κακόζηλον glosa la expresión *si caret arte* por *quotiens ingenium iudicio caret* que manifiesta claramente el sentido de *ars* aquí.

24. 1451 a 30 ss.

25. *Tra poesia e poetica*, p. 81.

26. Cfr. QUINT. X, 2, 19: "*Tum in suscipiendo onere consulat suas vires.*" Séneca, *De ira* III, 6, 3 indica que ya Demócrito prometía la tranquilidad del alma si no emprendemos ni en política ni en nuestra vida privada muchas empresas o empresas que estén por encima de nuestras fuerzas.

27. A la luz de este consejo hay que entender las múltiples *recusationes* a tratar temas o géneros elevados. *Vid. infra* el capítulo II. B. 4. 1 sobre la vocación poética.

28. Cfr. P. GRIMAL, "Les vingt-trois...", pp. 2-8 y *Essai sur l'A. P. d'Horace*, Paris 1968, pp. 45 ss. y 56 ss.

2. 2 Ordo

Los versos 40-41 de A. P. le sirven a Horacio de eslabón para tratar de los otros elementos integrantes de la creación poética: *ordo*, brevemente despachado en cuatro versos, 42-45, y *verba*, el estilo, tratado en los versos 46-118.

El *ordo* o *dispositio* es un término técnico de la retórica que traduce el vocablo griego τάξις.

En sí mismo ocupa un lugar intermedio entre la *res* y las *verba*. Hay, de hecho, un *ordo verborum* que se refiere a la colocación de cada palabra dentro del verso y dentro de cada período sintáctico. Y hay un *ordo rerum* que afecta a la distribución de la materia dentro de la obra.

Aunque el tema del *ordo* oscila, pues, entre el campo del contenido y el de la forma, los retóricos lo atribuían habitualmente al primero. Así el autor de la *Rhetorica ad Herennium* dice: "*Dispositio est ordo et distributio rerum quae demonstrant quid quibus locis sit collocandum*".¹

También lo hace Cicerón:

"*In quo est ipsa vis? -In rebus et in verbis; sed et res et verba inveniendae sunt et conlocandae. Proprie autem in rebus invenire, in verbis eloqui dicitur; conlocare autem, etsi est commune, tamen ad inveniendum refertur.*"¹

"*Dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio*"³

"*Qui ordo [...] et quae dispositio*

argumentorum [...]"⁴

Igualmente lo indica Quintiliano en I, *proem.* 22.

En Horacio el *ordo* aparece referido al contenido y está en estrecha relación con la unidad del tema planteada en los primeros versos del *A. P.* especialmente con el verso 19.

Brink sugiere a propósito de este tema que Horacio está describiendo ahora en términos retóricos (*ordo*) lo mismo que en el apartado anterior había descrito en términos literarios (la unidad poética). Se combinan y se complementan así la tradición literaria y la retórica.⁵

La transición (vv. 40-41) de la parte precedente sobre el tema y su unidad a esta sección sobre el *ordo* revela que Horacio está hablando sobre aspectos diferentes de la misma cosa.

De hecho O. Immisch extiende el tema del contenido, *res*, desde del verso 1 hasta el 46.

En primr lugar, dice Horacio que aquél que antes de poner manos a la obra, se detiene a sopesar largo tiempo la magnitud de la obra que va a emprender y es capaz de concebir un proyecto adecuado a su capacidad personal, ese obtiene en su mente una imagen nítida, *εἶδος*, de la obra que se propone realizar (*promissí carminis*, v. 45), de un orden evidente y luminoso (*lucidus ordo*, v. 41) según el cual se constituye internamente la obra de una manera coherente.

En un segundo momento, cuando el poeta está realizando su proyectado poema, su trabajo deberá adaptarse en todo momento a la idea original mediante una minuciosa y continua confrontación a la idea original.

Así el poeta logrará plasmar en su obra la excelencia y belleza del orden en cuyas raíces se halla una vez más la norma del *decorum* pues dice Horacio:

*Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

(A. P. 42-45)

[la virtud y la gracia del orden serán, a no ser que me equivoque, los siguientes: dirá inmediatamente lo que inmediatamente deba decirse, diferirá la mayoría de las cosas y las omitirá de momento, gustará de tal detalle, despreciará tal otro, como autor que ha prometido un poema.]

Así, el punto de vista horaciano sobre el orden es mucho más amplio y flexible y poético que el mero orden que proporciona la secuencia temporal⁶ y preserva al poeta de otro defecto: la excesiva prolijidad⁷.

Sin duda el precepto de Horacio refleja su propia práctica y la de los más eximios poetas de la época augustea.⁸

Las cualidades esenciales que comporta el *ordo* son, pues, la claridad (*lucidus ordo*) y la brevedad, cualidades apreciadas en las teorías retóricas de los estoicos.

También Cicerón al tratar de la *dispositio* en el *De*

oratore, 326 y 329 dedica unas palabras a ambas cualidades. Baste citar el final de del parágrafo 329: "*Erit autem perspicua narratio, si verbis usitatis, si ordine temporum servato, si non interrupte narrabitur.*"

NOTAS AL CAP. II. B. 2. 2

1. *Ad Her.* I, 3.
2. *De part. or.* 3.
3. *De inv.* I, 9.
4. *De or.* II, 179.
5. Cfr. *Horace on poetry II*, pp. 129-130.
6. Cfr. *Ad Her.* I, 15: "*rem dilucidam narrabimus si ut quicquid primum gestum erit ita primum exponemus, et rerum ac temporum ordinem conservabimus ut gestae res erunt aut potuisse geri videbuntur.*"
7. Cfr. *QUINT.* II, 12, 6.
8. Cfr. *Ps. Acro, ad l.*: "*ut Vergilius VIIII narrat in Italia iam posito Aenea, quomodo sint fabricatae naves, quibus de Ilio navigavit, cum in tertio non dicit.*"
Cfr. la paráfrasis de Servio sobre *Aen.* IX, 83: "*sane haec narratio tunc III (II codd.) libri erat, sed dilata est ut hic opportunius redderetur.*"

2. 3 Verba

Una vez elegida y distribuida la materia el poema según los criterios anteriormente expuestos y que en último término se reducen al principio del *decorum* según diversos matices, la tarea del poeta consiste ahora en plasmar en esa materia el poema idealmente proyectado.

Se inicia así la última fase del proceso creativo: la lucha con las palabras en lo referente a los diversos pasos de la elección de las palabras, composición, metro y estilo en general. Es lo que los retóricos griegos llamaron λέξις y los latinos *elocutio*.

2. 3. 1 COMPOSICION POETICA Y ELECCION DE PALABRAS.

Horacio se ocupa de este tema en dos de sus epístolas: en la *Epístola a Floro* (II, 2, 111 ss.) y en la *Epístola a los Pisones* o *Ars Poetica* 46 ss.

En este trabajo será utilizada el *A. P.* como estructura básica y la *Carta a Julio Floro* como complemento.

a) *Callida iunctura.*

Los versos que introducen el tema del vocabulario, *verba*, han sido objeto de las más variadas interpretaciones:

*In verbis etiam tenuis cautusque serendis
dixeris egregie, notum si callida verbum*

reddiderit iunctura novum. (A. P. 46-48).

Horacio establece en estos versos un procedimiento de carácter general, válido en la inmensa mayoría de los casos, para la creación de un lenguaje poético.

Desde el primer momento se indica en qué consiste la meta a alcanzar, en dónde radica la esencia de la lengua poética: *dixeris egregie*, donde *egregie* debe tomarse en su sentido etimológico y técnico, como indica Rostagni *ad l.*: "(de *e grex*) 'fuera de lo común', aludiendo al requisito fundamental de la elocución poética que es el de ἐξαλλάττειν τὸ ἰδιωτικόν".

Cita así palabras de Aristóteles: "La cualidad esencial de la dicción consiste en ser clara sin ser vulgar"¹, esto es evitando lo común.

E inmediatamente añade Aristóteles unas palabras que pueden dar luz para la interpretación de este pasaje horaciano:

"La dicción es superlativamente clara cuando sólo se compone de palabras corrientes, pero entonces es vulgar [...] La dicción es noble y alejada de lo vulgar si utiliza palabras extrañas al uso ordinario. Llamo palabras extrañas a los nombres dialectales, la metáfora, el alargamiento y, en general, a todo lo que va contra el uso ordinario. Pero si toda la dicción se compone de palabras de este tipo se convertirá la obra en un enigma o en un barbarismo."²

Por lo tanto, concluye Aristóteles, es necesario mezclar las palabras corrientes con los nombres dialectales, metáforas, etc. para conseguir claridad sin caer en la vulgaridad.

Este es, pues, el ideal de la dicción poética: la excelencia de una expresión clara que evita al mismo tiempo la vulgaridad y el rebuscamiento generador de obscuridad.

Horacio dice que el poeta alcanzará este ideal si, obrando con perspicacia y con sumo cuidado en la ordenación y entrelazamiento de las palabras, consigue mediante una ingeniosa combinación dotar de nuevos significados y matices a las palabras corrientes, desarrollando así sus virtualidades intrínsecas y haciéndolas aptas para la dicción poética.

Brink¹ ha observado acertadamente que Horacio se aparta del esquema retórico que trataba en primer lugar de la elección de las palabras, *delectus verborum* (ἐκλογή ὀνομάτων) y después de la *conlocatio verborum* (σύνθεσις ὀνομάτων).

En este pasaje aparecen ambas íntimamente unidas y aunque lo fundamental es la elección de las palabras, al colocar el tema de la *iunctura* al comienzo de la dicción, parece como si por implicación estuviera presente a lo largo de toda la sección.

No resulta convincente la distribución que hace Rostagni en su comentario introductor a todo el tema de la *elocutio*: vv. 46-72: las palabras tomadas aisladamente (ἐκλογή ὀνομάτων, *singula verba*); vv. 73-85: la unión de las palabras (σύνθεσις ὀνομάτων, *continuata, coniuncta verba*).

Tampoco es válida su interpretación de las dos expresiones claves de estos versos: *in verbis serendis* y *callida iunctura*.

De forma axiomática establece Rostagni que *serendis* y *iunctura* no se refieren a la ordenación y combinación de las palabras porque ha establecido (ateniéndose al rígido esquematismo retórico tan lejano sin duda de la forma de hacer de nuestro poeta) que en estos versos Horacio está tratando del *delectus verborum*.

Ciertamente la expresión *in serendis verbis* es ambigua porque puede tratarse tanto del verbo *sero, sevi, satum*: 'sembrar', 'crear' como del verbo *sero, serui, sertum*: 'entrelazar', 'tejer', 'juntar'.

Frente a la conocida expresión *sermonem serere*, la expresión *verba serere*, no es ni mucho menos habitual. Brink, *ad l.* cita como paralelo sóloamente un pasaje de Séneca: "*querelas verbaque in casum sero*"⁴.

Sin duda, la clave para la interpretación de este pasaje se encuentra en los versos 242-243 del A. P. donde en una argumentación semejante aparecen unidos los términos *series* y *iunctura*.

Dice así Horacio a propósito de las palabras ordinarias situadas y dispuestas en un determinado contexto:

[...] *tantum series iuncturaque pollet
tantum de medio sumptis accedit honoris.*

La conjunción latina *-que* une elementos que forman una unidad muy estrecha y que frecuentemente son equivalentes. De hecho en este verso son prácticamente sinónimos *series* et *iunctura*: 'textura', 'contexto', 'combinación', como indica Brink *ad l.*

P. Grimal también se inclina por esta opción y traduce y comenta estos versos así:

"Tanto poder tienen la sucesión y la colocación de las palabras, tanto esplendor añaden a las palabras tomadas de la lengua cotidiana".

"*Series* está aquí, muy claramente, del lado de *sero*, *serui*..., y designa la yuxtaposición de las palabras en una frase; la *iunctura* es [...] la combinación, disposición artística de las palabras."

Mantienen también este significado de 'unión o combinación de palabras' para la expresión *in verbis serendis* de A. P. 46 L. P. Wilkinson⁶ y Waszink¹, citados ambos por Brink *ad l.*

También el escoliasta Ps.Acro. *ad l.* apoya esta opción puesto que interpreta *serendis* como "*ordinandis, ponendis*".

G. Stegen cita⁸ entre quienes se inclinan por *serere* como 'encadenar', 'entrelazar' a Ritter, Schütz, A. Debidour, Henen, M. Leroy, Villeneuve y erróneamente a Rostagni.

La interpretación de Rostagni *ad l.* : "*in verbis serendis*", 'en la formación de las palabras' o 'en la creación de las palabras', de *serere*: 'sembrar', quedaría, pues, descartada.

También M. Dacier y G. Stegen citados por Brink *ad l.*

mantienen el significado de 'creación de nuevas palabras'.

Por lo que se refiere a la segunda expresión, "*callida iunctura*", el problema viene planteado por el significado del sustantivo *iunctura* ya que el adjetivo *callida* significa 'ingeniosa', 'astuta', 'hábil'.

El término *iunctura* está muy lejos de estar claro. Cada comentarista pone en él lo que de antemando espera encontrar en él. Así, Rostagni *ad l.* la entiende como 'aplicación metafórica' y piensa que Horacio está reflejando en el texto la misma teoría que intenta transmitir, recreando el término *serere*, 'sembrar', usado metafóricamente con el sustantivo *verba*.

El propio Rostagni no acepta, a la luz del verso 242 de A. P., la interpretación de *iunctura* como 'formación de palabras compuestas', como alguien podría pensar basándose en un texto de Cicerón:

"*Novantur autem verba quae ab eo qui dicit, ipso
gignuntur ac fiunt, vel coniugendis verbis ut haec:
tum pavor sapientiam omnem mi exanimato expectorat
num non vis huius me versutiloquas malitias...
videtis enim 'versutiloquas' et 'expectorat' ex
coniunctione facta esse verba, non nata.*"

Pero es el propio Cicerón quien inmediatamente después expone la segunda parte de la disyuntiva:

"*sed saepe vel sine coniunctione verba novantur ut
'ille senius desertus', ut 'di genitale', ut 'bacarum
ubertate incurvescere'.*"

En *Or.* 78 Cicerón utiliza un término que puede ser completamente sinónimo de *iunctura*: *conglutinationatio verborum*, aunque aquí Cicerón trata fundamentalmente de los efectos fónicos de la unión de las palabras a la hora de configurar el período.

Tampoco considera acertada Rostagni la interpretación de *iunctura* como 'combinación de palabras', afirmando simplemente que Horacio no está tratando aquí la σύνθεσις ὀνομάτων sino de las palabras aisladas.

Esta última es, no obstante, la opción que respaldan grandes comentaristas de Horacio como Brink y P. Grimal entre otros¹⁰.

Como tecnicismo de la retórica se encuentra en Persio¹¹, en Séneca el Filósofo¹² y en Quintiliano¹³ para designar el encuentro más o menos eufónico de las palabras de una frase: se trata de una disposición estética de las palabras que, valiéndose de la relativa libertad que la lengua latina concedía al escritor a la hora de ordenar los elementos de la frase, pretende desarrollar al máximo sus potencialidades rítmico-musicales intrínsecas.

No es ésta ciertamente la finalidad con que Horacio utiliza el vocablo *iunctura*, puesto que lo que pretende es renovar el significado de una palabra corriente. Pero aunque la finalidad es diferente, el procedimiento es el mismo: no dejar que el

orden de las palabras sea resultado fortuito del azar, sino estudiar cuidadosamente su disposición con fines estéticos.

En este caso se trata de desarrollar las posibilidades semánticas de la palabra recurriendo a su relación y combinación con otras como indica P. Grimal¹⁴; se trata de un trabajo del artista sobre la materia verbal, un trabajo propio del "arte poética" que no depende ni de la retórica ni de la gramática, que pretende desarrollar las virtualidades latentes de la palabra, su vigor poético, su capacidad de evocación de imágenes a través de una estudiada arquitectura estética de la frase.

También Aristóteles aconseja en el cap. XXII de su *Poética* una mesurada utilización de palabras extrañas a su sentido ordinario y propio.¹⁵ Pero piensa simplemente en la metáfora. Horacio, en cambio, va mucho más lejos, profundiza mucho más en la naturaleza de la lengua.

La *iunctura* puede tomar la forma y el valor de una metáfora¹⁶ pero ésta no es más que una especie perteneciente al género de aquélla¹⁷. La metáfora tiende un lazo entre el sentido abstracto y la imagen: la *iunctura* es mucho más general puesto que consiste en renovar una palabra separándola de su contexto habitual. Se convierte así en el procedimiento más poético y menos oneroso puesto que extrae sus recursos del tesoro mismo de

la lengua.

El buen poeta, el verdadero artista, es capaz de conseguir la excelencia de la expresión poética explotando toda la riqueza latente en las palabras corrientes y más usuales mediante una ingeniosa asociación y combinación de las mismas.

El lenguaje poético, para ser tal lenguaje, debe evitar la vulgaridad, pero no por el uso continuo de palabras extrañas al lenguaje ordinario, sino mediante el rejuvenecimiento, metafórico o no, de las palabras ordinarias en un determinado contexto.

Esto parecen indicar estas dos expresiones paralelas de A. P. 47-48 y 242-243. '*Notum verbum*' (v. 47), '*de medio sumptis*' (v. 243) así como '*ex noto*' (v. 240) equivalen a la expresión aristotélica "ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθεῖ" ¹⁸ e indican evidentemente las palabras de uso ordinario.

También pueden considerarse como expresiones paralelas aunque estén utilizadas en otros contextos, las que se encuentran en Filodemo ¹⁹, en la *Rhetorica ad Herennium* ²⁰ y Cicerón ²¹.

A juzgar por la terminología retórica, el término técnico para designar las palabras de uso ordinario es el de *verbum usitatum*.

Por otra parte, cuando en Cicerón aparecen los adjetivos

notus o *ignotus*, se aplican a sustantivos como *verbum*, *vocabulum* o *nomen*²² y mantienen claramente su significado propio de 'conocido' o 'desconocido'.

En consecuencia, es muy posible que Horacio esté practicando aquí mismo la *callida iunctura*, haciendo que un vocablo, *notum*, de la lengua ordinaria se convierta por el contexto en que aparece, en un término técnico, equivalente a *usitatum*, adquiriendo así un matiz nuevo y transformándose en un *verbum novum*.

b) Palabras que deben ser evitadas.

Acepta, pues, Horacio en el lenguaje poético las palabras de uso ordinario, siempre que una adecuada combinación las rejuvenezca y renueve arrebatándoles su vulgaridad.

En la *Epístola a Julio Floro* se completa la visión horaciana sobre el *delectus verborum* en la composición poética.

*Audebit quaecumque parum splendoris habebunt
et sine pondere erunt et honore indigna ferentur
verba movere loco. (Ep. II, 2, 111-113).*

Avisa en primer lugar Horacio de aquellos tipos de palabras que deben ser suprimidos de un poema:

- las palabras ya gastadas que han perdido su lustre por efecto del uso y han quedado sin frescura, sin brillantez: *verba parum splendoris*²³;

- las palabras desprovistas de vigor semántico, de riqueza de contenido: *verba sine pondere*²⁴;
- las palabras carentes de reputación y de estima social: *verba honore indigna*²⁵.

En los tres casos hay una clara connotación social que manifiesta claramente que Horacio pone en el origen social de las palabras un fuerte énfasis.

Horacio rechaza casi completamente los compuestos, procedimiento muy usado por los escritores latinos arcaicos como medio de significar el estilo y de darle elevación.

Horacio mismo creó muy pocos: *centimanus* (*Od.* II, 17, 14), *tauriformis* (*Od.* IV, 14, 25) ya que no es muy partidario de las palabras ampulosas y excesivamente largas²⁶ pues no quiere crear un lenguaje poético artificial y afectado.

El poeta deberá examinar atentamente, dirá Horacio en otro lugar²⁷, el modelo de la vida real y la forma de ser de cada persona y sacar de esta observación, palabras expresivas y vivas, *vivas voces*. esto es, palabras capaces de expresar fielmente la realidad en toda su variedad y riqueza de matices.

En A. P. 234 ss. hace alusión Horacio al tipo de palabras propias del drama satírico: *inornata aut dominantia verba*, expresión que será explicada posteriormente en el apartado II B 3.2.5 al tratar del estilo en los diversos subgéneros

dramáticos.

c) Arcaísmos.

El buen poeta recurrirá además, para componer su poema, al uso de los arcaísmos²⁸:

*obscurata diu populo bonus eruet atque
proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
nunc situs informis premit et deserta vetustas.*
(Ep. II, 2, 115-118)

De forma metafórica presenta Horacio la labor del poeta: desenterrar palabras mantenidas mucho tiempo en la oscuridad y por tanto olvidadas ya y desconocidas para el pueblo y sacar a la luz palabras brillantes y llenas de elegancia usadas por los antiguos pero actualmente cubiertas de moho y de herrumbre por efecto de un prolongado abandono.

Otra forma, pues, además de la *callida iunctura* de renovar el vocabulario y de reemplazar a esas palabras que han perdido su lustre y su brillo..

No deja de ser curioso observar el contraste de este pasaje con el verso 70 de A. P.: "*multa renascentur quae iam cecidere*" donde la reaparición de arcaísmos se explica como efecto de una especie de ciclo biológico del lenguaje comparable a la caída y reaparición de las hojas de los árboles (cfr. A. P. 60 ss.) más bien que por la libre elección y voluntad poética del artista.

Posiblemente los puristas no habrían aprobado sin muchas reticencias este consejo de Horacio ya que eran bastantes rígidos en la exclusión de estos términos, especialmente los que habían quedado ya obsoletos.

En el campo de la oratoria Cicerón aconseja al orador "*ut abiecta atque obsoleta fugiat, lectis atque inlustribus utatur*" (*De or.* III, 150) pero en el mismo pasaje reconoce a los poetas una mayor licencia para el uso de los arcaísmos:

"Inusitata sunt prisca fere ac vetustate ab uso cotidiani sermonis iam diu intermissa, quae sunt poetarum licentiae liberiora quam nostrae."

Quintiliano²⁹ analiza las propiedades del arcaísmo

"Verba a vetustate repetita [...] adferunt orationi maiestatem aliquam non sine delectatione: nam et auctoritatem antiquitatis habent et, quia intermissa sunt, gratiam novitati similem parant."

Sin embargo recomienda un uso comedido del arcaísmo para evitar la afectación y utilizar términos no excesivamente antiguos que pueden resultar ininteligibles: "*nec utique ab ultimis et iam oblitteratis repetita temporibus [...] veterum (optima erunt) maxime nova.*"³⁰

d) Neologismos.

Pueden presentarse ocasiones en que estos procedimientos poéticos sean insuficientes para cubrir una determinada necesidad; de ahí que Horacio trate a continuación del tema de

la creación de nuevos vocablos, esto es, de los neologismos³¹:

*si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum
fingere cinctutis non exaudita Cethegis
contiget dabiturque licentia sumpta pudenter.*
(A. P. 48-51).

Refiriéndose al vocabulario general, no sólo al lenguaje poético, afirma Horacio que existen realidades o matices de la realidad que permanecen ignoradas más o menos tiempo, "*abdita rerum*", y, por tanto, escapan al vocabulario hasta que alguien las descubre. En ese momento su descubridor se ve obligado, "*necesse est*", a designarlas, a darlas a conocer por medio de términos nuevos, "*indiciis monstrare recentibus*", y tendrá que forjar vocablos jamás oídos anteriormente, "*fingere [...] non exaudita [...] contiget*".

De estos versos se deduce que Horacio se adhiere, por una parte, a la teoría de los filósofos que consideraban que las palabras son signos o símbolos³² para designar objetos, realidades, conceptos. Y, por otra parte, se adhiere a la teoría epicúrea que atribuye a la necesidad el papel primordial en la invención de las palabras.

P. Grimal indica³³ que esta concepción figura ya en la *Carta a Herodoto* de Epicuro, par. 75-76.

Entre los autores latinos se cita comúnmente a propósito de este tema a Lucrecio, V, 1028-1029:

*at varios linguae sonitus natura subegit
mittere et utilitas expressit nomina rerum.*

[La naturaleza impulsó al hombre a emitir diferentes sonidos y la utilidad hizo surgir los nombres de las cosas.]

El "*si necesse est*" de Horacio viene a recoger esta misma concepción, del mismo modo que lo hace el término *usus* en el pasaje paralelo de *Ep. II, 2, 119*: "*adsciscet nova, quae genitor produxerit usus*".

El *usus* de Horacio equivale a la *χρεία* de Epicuro y a la *utilitas* de Lucrecio.

No es la única ocasión en que Horacio utiliza *usus* con esta acepción; también lo hace en *Sat. I, 3, 102-104*:

*pugnabant armis quae post fabricaverat usus
donec verba quibus voces sensusque notarent
nominaque invenere;*

[Luchaban con las armas que posteriormente la necesidad les había fabricado hasta que encontraron los verbos y los nombres para expresar las ideas y los sentimientos.]

En *Sat. II, 6, 75* *usus* tiene el matiz de 'conveniencia', 'interés o provecho particular' y en *A. P. 71* significa 'uso'.

Se trata de un pasaje muy discutido que mantiene divididas las opiniones de los comentaristas. De un lado, los antiguos comentaristas de Horacio (Porfirio, Ps. Acro), toda la tradición crítica hasta comienzos de este siglo y algunos comentaristas actuales como Brink, D'Alton³⁴, Atkins³⁵ etc. opinan que *usus* equivale a *συνήθεια*, *consuetudo*, esto es 'uso', 'costumbre'.

Otros como R. Reitzenstein, R. Heinze, Rostagni, Immisch, Steidle, P. Grimal, citados por Brink *ad l.*, opinan que *usus* tiene el significado de 'necesidad'.

Como Rostagni indica acertadamente *ad l.* el espacio que separa ambos conceptos es pequeño y la *utilitas* se traduce de hecho en el *usus cotidiani sermonis*.

No obstante la acepción correcta es la de 'uso' como parece indicar el testimonio concorde de todos los comentaristas, gramáticos y retóricos latinos.

Porfirio: "*usus nihil enim aliud est quam regula sermonis Latini*".

Ps. Acro: "*idest consuetudo sive ratio loquendi: ratio enim usu et consuetudine vincitur*".

En Varrón *L.L.* X, 73 y 78 *usus* equivale a *consuetudo*; también se pueden aducir las palabras de CIC. *De inv.* I, 57, *De or.* I, 109, *Or.* 160 y QUINT. V, 10, 5, V, 14, 33 y VIII, 2, 2.

Además el pasaje horaciano no se refiere tanto a la creación de nuevas palabras cuanto a la concepción del lenguaje como algo vivo y dinámico en cuyo seno surgen ciertamente nuevos vocablos por efecto de la necesidad, pero mueren también los que caen en desuso.

Horacio ha insistido en el primer aspecto en los versos 49-50 de *A. P.* y en el segundo en los versos que siguen,

especialmente en el verso 63: "*Debemur mortí nos nostraque*" y 68-69: "*mortalia facta peribunt, / nedum sermonum stet honos et gloria vivax*". En esta segunda parte hay una marcada insistencia en el carácter cíclico del lenguaje: muerte-vida, vida-muerte: vv. 60-62 y 70-71.

Pero la clave para interpretar *usus* correctamente en este pasaje no está en el contexto precedente, causa de la división entre los críticos, sino en el verso que sigue, el verso 72

[...] *cadentque*
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.
 (A. P. 70-72)

El uso, la costumbre, la lengua habitualmente hablada por la mayoría se convierten en la norma del lenguaje, la opinión y la autoridad de la mayoría, es decir, la práctica lingüística se convierten en norma del bien hablar.³⁶

Se puede citar una larga lista de pasajes que avalan esta concepción: Varrón, *L.L.* VI, 78 y 82 *Ad Her.* II, 45 y IV, 2; *CIC. De or.* III, 39 y 170; *Or.* 155 y 159; *QUINT.* I, 6, 3 y 44-45; *GELL. N.A.* XII, 13, 16, etc.

Este mismo uso que da vida a las palabras las desgasta, sin embargo, semánticamente y el poeta se verá obligado a darles nuevo brillo por el procedimiento de la *callida iunctura*.

La creación de neologismos no sólo es lícita en el ámbito de la lengua en general, Horacio la presenta como una licencia

que fue concedida a los antiguos poetas y escritores y que lógicamente no tiene sentido negársela a los contemporáneos:

*quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum
Vergilio Varioque? Ego cur, adquirere pauca
si possum, invideor, cum de lingua Catonis et Enni
sermonem patrium ditaverit et nova rerum
nomina protulerit? Licuit semper licebit
signatum praesente nota producere nomen.*
(A.P. 53-59)

En este pasaje mantiene Horacio una postura crítica frente a los arcaístas de su misma época que ven con malos ojos que Virgilio, Vario y el propio Horacio enriquezcan la lengua latina con nuevos vocablos, *nova nomina*, Pero la actitud de Horacio en este punto es tajante "siempre ha sido lícito y lo será crear nuevos vocablos acuñados con una nota de actualidad".

Esta actitud aparece como siempre marcada por los principios del *decorum* y del justo medio ya que el poeta debe hacer uso moderado de esta licencia de crear nuevas palabras: "*dabitur licentia sumpta pudenter*" (v. 51).

E insistirá en la misma idea de moderación³ un par de versos más adelante (*verba*) "*parce detorta*" (v. 53).

Además indica Horacio que un neologismo gozará muy posiblemente de crédito y de prestigio si se trata de una palabra derivada del griego: "*si / Graeco fonte cadent*" (v. 53).

Cicerón añade que los neologismos, sean compuestos o palabras de nueva creación, deben ser agradables al oído y

respetuosos con las normas habituales del lenguaje:

"Ita fit, ut singulorum verborum virtus atque laus tribus exsistat ex rebus: si aut vetustum verbum [...] aut factum vel coniunctione vel novitate, in quo item est auribus consuetudinique parcendum, aut translatum." (De or. III, 170).

Los comentaristas coinciden en admitir como grecismos (y, por lo tanto, como neologismos) no sólo el préstamo lingüístico puro y simple que reproduce los sonidos de la palabra griega como *diota* (Od. I, 9, 8) o *barbitos* (Od. I, 32, 4 y III.26, 4) sino también los calcos semánticos, las palabras formadas analógicamente a las griegas pero utilizando raíces latinas.

Rostagni, ad l., cita como grecismos horacianos los siguientes: *prodigialiter* (= τερατώδες) en A. P. 29, *potenter* (= δυνατῶς) en A. P. 40; *iuvenentur* (= νεανιεύονται) en A. P. 246 y las palabras compuestas como la citada *tauriformis* equivalente a ταυρόμορφος.

Brink cita además ad l. *dominantia verba* (= κύρια ὀνόματα) en A. P. 243 y compuestos como el citado *centimanus*.

Ambos citan como posible grecismo sintáctico *invideor* en A. P. 56 como equivalente a φθονοῦμαι, con lo que Horacio estaría llevando una vez más a la práctica de manera inmediata la teoría.

En cuanto a considerar como neologismos-grecismos los calcos semánticos cfr. QUINT. II, 14, 1 y VIII, 3, 33 y APUL.

Apol. 38.

En cambio, Horacio es totalmente contrario a la utilización directa de vocablos griegos en poemas latinos. Así lo manifiesta en *Sat.* I, 10, 20 ss. donde un interlocutor imaginario, un crítico quizá, tras la censura que hace Horacio de algunos aspectos de los versos de Lucilio, defiende a éste afirmando que hizo algo grande al mezclar vocablos griegos y latinos. Esto provoca una colérica protexta por parte de Horacio que entiende que en poesía y en oratoria (vv. 26-30) debe usarse un latín puro, sin mezcla alguna de términos griegos.

Horacio afirma también que un latino no debe componer en griego: tratar de hacer algo original en la lengua de los grandes maestros de los diversos géneros literarios es tan absurdo y propio de personas que no están en su sano juicio como llevar madera al bosque (cfr. vv. 31-35).

En resumen, Horacio pretende que el poeta utilice un vocabulario rico, un lenguaje lleno de fuerza, de viveza, de claridad y de transparencia, totalmente semejante a un arroyo de aguas puras:

*Vehemens et liquidus puroque simillimus amni
fundet opes Latium beabit divite lingua.
(Ep. II, 2, 120-121)*

De esta forma el poeta esparcirá sus tesoros y enriquecerá y deleitará a los habitantes del Lacio con la riqueza de su

lengua³⁸.

La concepción horaciana del lenguaje con la aceptación de un uso prudente y equilibrado de arcaísmos y neologismos, con la condena del uso de vocablos griegos supone una actitud crítica frente a diversas corrientes de su época.

Por una parte, Horacio condena un purismo a ultranza que rechace tajantemente el uso del arcaísmo y del neologismo. Pero sí defiende un purismo equilibrado que haga un uso moderado de estos recursos rechazando el uso directo de vocablos griegos.

Frente a los arcaístas que buscan la belleza formal y la fuerza de expresión en el puro arcaísmo, negándose absolutamente a admitir como poética toda palabra nueva, Horacio mantendrá el criterio del justo medio recomendando la utilización de términos utilizados en el pasado pero no de forma indiscriminada sino sólo cuando se trate de palabras de prestancia y elegancia.

Choca también su concepción con la de los modernistas que rechazan totalmente el uso del arcaísmo y utilizan, en cambio, abusivamente los neologismos. En este aspecto Horacio se aparta tanto de la intransigencia de César³⁹ y de los aticistas, como de los modernistas buscando siempre el justo medio.

En efecto, Horacio se manifiesta en contra de las excesivas libertades que se toman algunos de los modernistas y sobre todo contra su abusivo uso de neologismos y préstamos tomados del

griego y recomienda en este sentido rescatar del olvido términos de la lengua patria caídos en desuso pero llenos de brillantez y elegancia.

Pero igualmente se opone a los aticistas y a los puristas que proclaman como una de las leyes fundamentales de belleza literaria el uso de términos puramente latinos y aboga por el uso comedido de los neologismos, especialmente los derivados del griego siempre que sea preciso expresar ideas o realidades para las cuales no existen términos adecuados o equivalentes en latín⁴⁰.

En realidad, Horacio está defendiendo la concepción y la praxis de los grandes poetas de la época augústea que tuvieron como normas directrices la conjunción armoniosa de diversos elementos lingüísticos, el equilibrio, el justo medio de tendencias opuestas, dejándose conducir por el *usus* como último criterio⁴¹ de la verdadera dicción poética ya que en él se encuentra la autoridad y la norma del lenguaje.

El lenguaje hablado habitualmente es la base del lenguaje poético pero deberá ser refinado, elevado y revitalizado mediante una hábil disposición de las palabras, *callida iunctura*, y sazonado con una prudente utilización de palabras menos habituales, arcaísmos y neologismos que realcen la belleza de la dicción poética.

e) *Verba continuata*.

En lo que se refiere a la *compositio*, esto es, a las *verba continuata*, que los griegos habían llamado σύνθεσις ὀνομάτων, aparte de la relación ya explicada con la *callida iunctura*, Horacio la trata muy de pasada en dos pasajes totalmente paralelos aunque con matices distintos en *Ep. II, 2, 122-123* y *A. P. 445 ss.*

En ambos casos se trata de los defectos de composición que el poeta debe evitar y suprimir al juzgar con espíritu honesto su propia obra y los que el crítico honrado debe censurar en la obra de quienes le pidan su juicio.

Horacio considera como defectos:

- la ampulosidad, el ornato excesivo y exuberante: *luxurantia* (*Ep. II, 2, 122*), *ambitiosa [...] ornamenta* (*A. P. 447-448*);
- el desaliño (el vicio contrario) que supone tosquedad, carencia de arte y de adornos adecuados: *incomptis (versibus)* (*A. P. 446*)
- la hinchazón y el tono enfático: *tumido delitigat ore* (*A. P. 94*), *turget* (*A. P. 26*), *turgidus* (*Sat. I, 10, 36*);
- el defecto opuesto sería la vulgaridad, la ordinariez, el volar a ras de tierra, el arrastrarse por tierra: *serpit humi* (*A. P. 28*).
- la aspereza en la composición, resultante de un orden de

palabras que descuida la unión de las mismas y el ritmo del verso: *nimis aspera* (*Ep.* II, 2, 122) y que origina versos sin pulir duros al oído: (*versus*) *duros* (*A. P.* 446)⁴²;

Lo correcto serían los (*versus*) *euntis / mollis* (*Sat.*I, 10,58-59) o *levia* (*A. P.* 26), suavidad, lisura en la composición, en la unión de unas palabras con otras que da fluidez al estilo.

- La falta de energía⁴³, de garra, la flojedad *virtute carentia* (*Ep.* II, 2, 123), *versus inertis* (*A. P.* 445), *sine nerviis* [...] / *composuí* (*Sat.* II, 1, 2-3);

- la obscuridad⁴⁴: *parum claris (versibus)* (*A. P.* 448), *obscurus fio* (*A. P.* 26);

- la ambigüedad⁴⁵: *ambigue dictum* (*A. P.* 449).

Realmente Horacio apenas trata de la *continuatio verborum*. Apunta simplemente una serie de defectos que deben obviarse o toca en otros textos algunas cualidades y faltas de la composición pero sin detenerse en ello.

Así de *Ep.* II, 1, 74 se deduce que la armonía y la proporción son cualidades relativas al verso: *si versus paulo concinnior*.

Y un par de versos más adelante anotará como defectos la falta de finura y de gracia: *crasse / compositum illepideve* (*Ibid.* 76-77).

También aludirá a la falta de cadencia y de ritmo como un defecto importante de la composición. Así acusa a los antiguos poetas de componer *immodulata poemata* (A. P. 263), defecto que no todos los críticos son capaces de apreciar.

A Lucilio le echará en cara que sus versos corren con pie desacompasado, *incomposito pede* (Sat. I, 10, 1).⁴⁶

2. 3. 2 METRO Y "TONO" EN LOS DIVERSOS GENEROS LITERARIOS.

La *compositio* incluye, de acuerdo con la teoría aristotélica, dos aspectos: las palabras y el metro⁴¹. Por lo cual la composición poética podría considerarse, como sugiere A. Rostagni en su comentario introductorio a A. P. 73-85 como una σύνθεσις τῶν ὀνομάτων ἐν τοῖς μέτροις.

En el A. P. Horacio pasa bruscamente de la selección de las palabras al tema del metro en los diversos géneros literarios pero no se trata de un estudio de los metros en sí mismos, no se trata de transmitir una teoría de los diversos metros en plan magistral; el contenido de estos trece versos es tan sumamente elemental que era conocido por todos.

Horacio está pensando en algo mucho más transcendente. La clave para interpretar estos versos se encuentra en los versos 86-88 que cierran el pasaje.

En el fondo, Horacio trata de hacer ver que cada género poético tiene una materia y un contenido particulares y que ese contenido exige un metro y un "tono" adecuados a su naturaleza.

El arte del verdadero poeta consiste precisamente en saber atenerse a esas exigencias propias de cada género, es decir, en respetar una vez más la norma del *decorum*.

Será examinada en primer lugar la relación metro-materia.

El hexámetro dactílico es el metro apropiado para cantar

las acciones de los reyes, las hazañas de los héroes y las guerras⁴⁸:

*res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*
(A. P. 73-74)

El dístico elegíaco es el metro adecuado para los lamentos y para los epigramas votivos:

*versibus impariter iunctis querimonia primum
post etiam inclusa est voti sententia compos.*
(Ibid. 75-76)

El yambo es un metro apropiado para la invectiva⁴⁹, rabies, y para la comedia y la tragedia ya que es el más apto para el diálogo⁵⁰, para superar el estrépito del pueblo⁵¹ y para el desarrollo de la acción escénica⁵²:

*Archilochum proprio rabies armavit iambo
hunc socci cepere pedem grandesque coturni
alternis aptum sermonibus et popularis
vincentem strepitus et natum rebus agendis.*
(Ibid. 79-82)

Los diversos metros líricos son aptos para componer himnos a los dioses y a los hijos de los dioses (héroes y reyes), epinicios en honor de los atletas triunfadores y para expresar las cuitas amorosas de los jóvenes y la exaltación y liberación producida en el hombre por el vino:

*Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre.*
(Ibid. 83-85)

Recoge así Horacio los cuatro géneros más importantes,

según los alejandrinos, de la poesía lírica: ὕμνοι y ἐγκώμια, ἐπινίκια, ἐρωτικά y σχολιά.

A través de estos trece versos se percibe claramente que Horacio adopta la convicción aristotélica⁵³ de que a cada materia le corresponde por naturaleza un determinado tipo de metro.

Algunos de los términos utilizados por Horacio no dejan lugar a duda alguna: *natum* (v. 82), *aptum* (v. 81) y *proprio* (v. 79) que se debe interpretar como referido a *rabies armavit* más que a *Archilochum*. En efecto, lo que Horacio pretende resaltar es la propiedad y adecuación del yambo respecto a la ira y la indignación: "la cólera armó a Arquíloco con su propio metro yámbico" indicando así que el yambo pertenece a este estado anímico.

"Horacio acepta, también aquí, la posición aristotélica. Acepta la idea de que el yambo es el metro de la acción. Pero, lo que es más importante, acepta que existe una unión natural entre un metro y un sentimiento, un color de alma: la guerra y sus violencias, la tristeza o la gratitud hacia los dioses, la cólera, en fin, mezcladamente, la exaltación de las grandezas humanas, de la gloria, de las pasiones y la "exuberancia" de los placeres, eligen cada una una materia rítmica propia. Tal es la lección de los hechos y el poeta debe aplicarla."⁵⁴

Y, como el propio P. Grimal dice unas páginas más adelante

"lo que el poeta debe aprender no es una tradición surgida del azar, de una evolución contingente, sino un sistema basado en la naturaleza de las cosas [...] No ha sido una operación externa, obra de un poeta o de una serie de poetas, lo que ha determinado abstractamente el papel de cada metro.

Esta distribución está inscrita en la creación, según un plan bien determinado."⁵⁵

Así parece indicarlo claramente la palabra *descriptas*, 'establecidas', 'definidas', que acompaña al sustantivo *vices* en A. P. 86 que puede traducirse por 'variedades', 'géneros'⁵⁶.

Ahora bien, la diferencia entre los diversos géneros literarios no se limita a algo tan simple como el metro, sino que aparecen diferenciados por algo mucho más sutil y delicado que Horacio denomina *color* y que puede traducirse como 'tono'.

Sólo puede ser considerado auténtico poeta el que sabe atenerse al metro y al tono propio de cada género poético:

*descriptas servare vices operumque colores
cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?*
(Ibid. 86-87)

Inmediatamente trata Horacio de explicar el concepto de *color*, pero no de una forma teórica y general sino de una forma inductiva y muy ilustrativa: partiendo del caso concreto del teatro. Lo cual es un procedimiento muy hábil porque este pasaje le sirve de eslabón para introducir sin brusquedad alguna el tema central de la *Carta a los Pisones*, la poesía dramática.

El género dramático utiliza fundamentalmente como metro el yambo. Ahora bien, este género incluye básicamente dos grandes subgéneros: comedia y tragedia. La diferencia entre ambas viene, pues, determinada no por el metro sino por el tono, *color*.

Horacio perfila este concepto en términos, una vez más, de

decorum: el tono conveniente resulta de la adecuación del lenguaje al tema (A. P. 89-92), a las pasiones (*Ibid.* 93-113) y a los caracteres (*Ibid.* 112-118)⁵⁷.

Aplicándolo a la poesía dramática, Horacio exige que haya una adecuación perfecta entre el tipo de palabras que el poeta utiliza y el tema que está desarrollando:

*versibus exponi tragicis res comica non vult;
indignatur item privatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.*
(*Ibid.* 89-91)

Un asunto cómico rechaza ser expuesto en versos de tono trágico y a un tema trágico repugnan las palabras ordinarias, apropiadas sólo para la comedia.

La misma idea se encuentra en Aristóteles:

"Esta correspondencia (*ἀνάλογον*) existe si no se tratan improvisadamente asuntos de importancia, ni con solemnidad los fútiles, ni a una palabra vulgar se le ponen adornos." (*Rhet.* III, 7, 1408 a 12-14).

También aparece la idea en Cicerón⁵⁸ y en Quintiliano⁵⁹.

En otros lugares de la obra de Horacio aparece también su rechazo a cantar en versos líricos temas demasiado elevados. Baste por ahora la referencia a *Od.* III, 3, 69-72:

*non hoc iocosae conveniet lyrae:
quo, Musa, tendis? desine pervicax
referre sermones deorum et
magna modis tenuare parvis.*

Y lo mismo que el principio del *decorum* es la clave de este pasaje de las *Odas*, también lo es del pasaje de A. P. que se

está analizando. En el verso 92 aparece formulado de forma explícita: "*singula quaeque locum teneant sortita decenter*": "que cada materia ocupe el lugar que le ha tocado en suerte de acuerdo con el principio del *decorum*".

Sólo accidentalmente puede romper un autor esta adecuación lenguaje-tema para conseguir las *convenientia* entre lenguaje y las pasiones y sentimientos que se desean expresar y suscitar en el público.

Propone Horacio dos ejemplos: a veces la comedia eleva el tono de su voz (esto es, el tono de su estilo) y Cremes lleno de ira expone sus reproches con palabras enfáticas (cfr. A. P. 93-94).

Cremes representa, sin duda, al padre severo y colérico, personaje típico de la Comedia Nueva, cuyas explosiones de ira deben expresarse en tono grandilocuente.

Admite también Horacio que un personaje de la tragedia exprese el dolor con palabras ordinarias; es el caso de Télefo y Peleo, afligido el uno y desterrado el otro, que deben desechar las palabras ampulosas y excesivamente largas si quieren tocar con sus quejas el corazón del espectador:

*et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus cum, pauper et exul, uterque
proicit ampullas et sesquipedalia verba
si curat cor spectantis tetigisse querella.*

(Ibid. 95-98)

El motivo que justifica este apartarse del tono propio de la tragedia es ni más ni menos que el deseo de provocar en el espectador el sentimiento de la compasión hacia los héroes trágicos en sus desgracias.

De esta forma ejemplifica Horacio en primer término la adecuación entre el lenguaje y las pasiones para pasar posteriormente a expresar el principio teórico sacado de la tradición aristotélica⁴⁰:

*non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt
et quocumque volent, animum auditoris agunto.*

(*Ibid.* 99-100)

[no es suficiente que los versos sean bellos; deben ser también agradables y llevar donde les plazca el espíritu del oyente.]

No basta la belleza formal que complazca a la razón por la perfección que entraña, es preciso que los versos deleiten y seduzcan el espíritu del oyente. El poeta ha de ser un auténtico maestro en conducir los espíritus donde quiera, es decir, ha de ser capaz de suscitar en sus oyentes las emociones y los sentimientos que quiera en cada momento, arrebatarlo del lugar y del tiempo y transportarlo imaginariamente a otros tiempos y lugares: es lo que los griegos llaman *ψυχαγωγία*.

Este objetivo lo conseguirá el poeta si logra que el oyente experimente y comparta los mismos sentimientos que los personajes del drama: *συνομοιοπαθεῖν*⁴¹.

Para ello exige Horacio al poeta que el lenguaje de sus

personajes sea totalmente adecuado a los sentimientos que reflejen sus rostros:

*Tristia maestum
vultum verba decent, iratum plena minarum,
ludentem lasciva, severum seria dictu.*

(Ibid. 105-107)

[las palabras tristes convienen a un rostro afligido, las llenas de amenazas a un rostro airado, las alegres a un rostro gozoso, las serias a un rostro severo.]

Para culminar la secuencia, Horacio intenta ofrecer una explicación de tipo psicológico-filosófico de la adecuación del tono emocional del lenguaje con las emociones reales: es la naturaleza quien ha forjado el ser interior de la persona humana de tal modo que pueda responder con sentimientos y emociones adecuadas a las diversas situaciones del mundo exterior, de expresar esas emociones por medio del lenguaje:

*format enim natura prius nos intus ad omnem
fortunarum habitum, iuvat aut impellit ad iram
aut ad humum maerore gravi deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua.*

(Ibid. 108-111)

Los comentaristas se dividen en el intento de conectar estas ideas de Horacio con las teorías del lenguaje de las diversas escuelas filosóficas.

Usener (*Epicurea*, p. 30), Kiessling y L. Mueller en sus comentarios y M. Pohlenz (*NGG*, N.S. III, 6 (1939) p. 197)⁴¹ consideran que Horacio se basa en las teorías epicúreas sobre el lenguaje y hacen alusión a textos de Epicuro (*De nat.* XXVIII,

frag. 2 ss; *ad Herod.* ap. Diog. Laert. X, 75-76) y de Lucrecio (V, 1028 ss. y VI, 1147).

Otros, como Heinze en su comentario, abogan por una fuente estoica y citan fundamentalmente a Porfirio, *De abst.* III, 2.

Rostagni *ad l.* opina que Horacio ha mezclado conceptos estoicos (y cita el pasaje porfiriano) con conceptos epicúreos (la diversidad de palabras dependerá de la diversidad de impresiones naturales, aludiendo a los textos citados de Epicuro y de Lucrecio).

P. Grimal⁶³ tiene la impresión de que la idea presentada por Porfirio de que el lenguaje es un sonido que con la ayuda de la lengua expresa los sentimientos interiores extendidos en el alma, puede tener cabida tanto en un análisis epicúreo como estoico, pero no es típicamente epicúrea ni estoica. Queda la tentadora idea de que pertenece a lo que es la base común de ambas escuelas, el aristotelismo. Así lo creen W. Kroll⁶⁴, Steidle⁶⁵ y Brink⁶⁶.

Es muy probable que Horacio no se haya preocupado de acudir a una teoría filosófica determinada sino de ofrecer un razonamiento coherente sobre la necesidad de una adecuación entre lenguaje y emoción.

Por ello concluye con una afirmación generalizadora que ilustra toda esta sección sobre el lenguaje y emociones en la

obra poética:

*si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.*

(*Ibid.* 112-113)

[si las palabras no están en conformidad con las circunstancias del que habla, los espectadores, caballeros y plebeyos, estallarán en carcajadas.]

El término *absona* recuerda una vez más que Horacio se mantiene fiel al principio del *decorum*.

Por otra parte, el término *fortunis* trae a la memoria el verso 109 y le sirve a Horacio para recoger en este par de versos la conclusión de todo el pasaje sobre lenguaje y sentimientos. Pero además, dado su significado tan general, puesto que ya no se refiere sólo a contingencias externas favorables o adversas para el personaje, sino a todo tipo de circunstancias relacionadas con el personaje, incluidas las de edad, sexo, carácter, condición social y cultural, lugar de origen, etc., Horacio los utiliza para hacer la transición a un nuevo aspecto del tono: la adecuación del lenguaje con los caracteres.

Aristóteles define el carácter como "aquello que nos hace decir de los personajes que actúan, que poseen tales o cuales cualidades"⁶⁷.

Más adelante⁶⁸ dirá que "habrá carácter si las palabras o los actos del personaje describen una línea definida de conducta".

De estas premisas Aristóteles sacó la consecuencia lógica de que la dicción debe ser apropiada a los caracteres":

"Y comporta carácter esta demostración mediante signos, porque acompaña la dicción adecuada a cada género y hábito. Llamo género al de cada edad, como niñez, edad adulta, o vejez, o si es mujer u hombre, y si de Laconia o de Tesalia; hábito lo que es cada uno según su vida [...] Pero si se dicen las palabras adecuadas al hábito, se representará el carácter ya que no diría lo mismo ni del mismo modo el rústico que el educado."

Horacio va a seguir prácticamente esta clasificación de Aristóteles a la hora de ejemplificar el principio general propuesto en los versos 112-113.

*intererit multum divusne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente iuventa
fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,
mercatorne vagus, cultorne virentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.*
(Ibid. 114-118)

Así pues, en este tema del ritmo y del tono Horacio afirma que existe una relación natural, esto es, que viene dada por la naturaleza misma de las cosas, entre ritmo y materia, así como entre tono de lenguaje y materia, pasiones y caracteres.

El arte del *perfectus poeta* consiste en establecer en su obra una correlación apropiada entre estos términos según la naturaleza intrínseca de cada uno.

De esta forma el concepto básico que rige las ideas horacianas es el *decorum* que de una forma u otra aparece reiteradamente en este pasaje: *proprio* (v. 79), *aptum* (v. 81),

natum (v. 82), *dignis* (v. 91), *decenter* (v. 92), *decent* (v. 106)
y *absona* (v. 112).

NOTAS AL CAP. II. B. 2. 3

1. Λέξεως δὲ ἀρετῇ σαφῇ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι (*Poet.* XXII, 1458 a 18).
2. *Ibid.* 1458 a 19-26.
3. Cfr. *Horace on poetry II*, p. 137.
4. *Med.* 26.
5. *Essai sur l'Art Poétique*...p. 86.
6. *C Q n.s.* IX (1959) p. 186 n.3.
7. "Bemerkungen zu den Literaturbriefen des Horaz", *Mnemosyne* Ser. IV, XXI (1968) p. 402.
8. *Les Epîtres littéraires d'Horace*, Namur 1958, p. 28.
9. *De or.* III, 154.
10. Además de los citados en el texto cfr. J. F. D'ALTON, *Roman literary theory*... p. 389, 394, 478; J. W. H. ATKINS, *Literary criticism in Antiquity*, p. 82; M. A. GRANT y G. C. FISKE, "Cicero's *Or.* and Horace's *A. P.*", p. 26.
11. Cfr. *Sat.* I, 63-65:
*quis populi sermo est? quis enim, nisi carmina molli
nunc demum numero fluere, ut per leve severos
effundat iunctura unguis?*
Y también en I, 92: *sed numeris decor est et iunctura
addita crudis.*
12. Cfr. *Ep.* 114, 15.
13. Cfr. IX, 4, 31: "*iunctura sequitur. Est in verbis, incissis, membri, periodis; omnia namque ista et virtutes et vitia in complexu habent.*"
14. Cfr. *Essai*... pp. 86 ss. Para V. VIPARELLI la *callida iunctura* innova el sentido de un *verbum notum* y obvia la *inopia sermonum*, enriqueciendo las posibilidades terminológicas del poeta que a través de ella ofrece nuevas potencialidades expresivas a un término corriente y banalizado (cfr. "La teoría del Neologismo in Orazio", *BStudLat* XIV (1984), p. 50.

15. Cfr. 1458 b 11-12.

16. Cfr. L. P. WILKINSON, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge 1951¹, p. 126: "So that those have been on de right track who have held that *iunctura* includes 'metaphormaking'."

17. Cfr. Brink, *ad l.*

18. *Reth.* III, 2, 1404 b 24-25.

19. Cfr. PHILOD. *HV*, IV 151: γί[νεσθαι ἐ]ξ ἰδιωτικῶν [τε καὶ ἐ]ὐ-τελῶν, συ[γ]κεῖ[μενῶν] δὲ καλῶς, χ[ρ]ησ[τόν].

20. Cfr. IV, 17: "*usitata sunt ea quae versantur in (sermone) consuetudine cotidiana.*"

21. Cfr. *Or.* 163 "*sumpta de medio*"; *De or.* III, 177: "*Sed ea nos cum iacentia sustulimus e medio*"; *Or.* 80: "*usitatisque verbis [...] inusitata*"; etc.

22. Cfr. *Or.* 211: "*Neque enim esse possunt rebus ignotis nota nomina*" y *De fin.* III,4 : "*Vocabulis [...] nobis ignotis usitatis sibi.*"

23. Cfr. con CIC. *De Or.* III, 125.

24. Cfr. A. P. 320, *Ep.* I, 19, 42, y CIC. *De or.* II, 73.

25. Cfr. A. P. 69, 71, 243.

26. Cfr. *Ibid.* 97.

27. Cfr. *Ibid.* 317-318.

28. Obsérvese que Horacio no emplea ninguno de los términos técnicos utilizados por los retóricos y críticos: *verbum priscum, vetustum, obsoletum*.

29. QUINT. I, 6, 39.

30. *Ibid.* I, 6, 40-41.

31. Sobre la creación de nuevas palabras en autores anteriores cfr. v. g. Lucrecio I, 830-834; I, 136-139 y III, 260; CIC. *Ac. post.* I, 24-25; *De fin.* III, 3; *Or.* 61, 62, 68; *De or.* III, 149; *Ad Her.* IV, 31, 42; Varrón, *L. L.* IX, 20.

32. Cfr. AR. *Soph. El.* I, 165 a 7: τοῖς ὀνόμασιν αὐτὶ τῶν πραγμάτων χρώμεθα ὡς συμβόλοις.
33. Cfr. *Essai...* p. 92.
34. Cfr. *Roman literary theory...* p. 391.
35. Cfr. *Literary criticism...* p. 81.
36. Para este significado de *usus* y un breve repaso a la interpretación de esta palabra cfr. V. VIPARELLI, "La teoría del Neolog...", pp. 60-61 y J. W. H. ATKINS, "Literary criticism...", p. 81.
37. Para la moderación en el uso de palabras no habituales, metáforas, adornos y figuras estilísticas cfr. AR. *Poet.* XXII, 1458 b 12, 15; *Reth.* III, 3, 1406 a 16 y CIC. *Or.* 81.
38. Cfr. A.P. 56-57 y LUCR. I, 412-413.
39. Cfr. *De anal.*: "*Habe semper in memoria atque in pectore ut tamquam scopulum sic fugias inauditum atque insolens verbum.*" (ap. GELL. *N. A.* I, 10).
40. Tenney FRANK, "Horace on poetry contemporary". *C J* XIII (1917-1918) en pp. 556-558 coloca a Horacio entre dos tendencias extremas de su época en lo que a la dicción se refiere: la representada por Mecenas, preocupada exclusivamente del efecto inmediato, para cuya consecución todo está permitido (brevedad lacónica, audaces imágenes, coloquialismo manifiesto, empleo de grecismos) sin que haya leyes restrictivas; y la escuela purista representada por Asinio Polión y Mesala que propugna el uso de un lenguaje puramente latino evitando grecismos, barbarismos y el uso de neologismos. Entre ambas tendencias Horacio se muestra inclinado hacia un moderado y sano liberalismo cuyo modelo indiscutible era Virgilio.
41. Cfr. también esta misma opinión en CIC. *Or.* 150-161, especialmente 157: "*consuetudini auribus indulgenti libenter obsequor.*"
42. Cfr. *Ep.* II, 1, 66 y *Sat.* I, 4, 8.
43. En A. P. 26-27 llama a esa energía *nervi animique*.
44. Cfr. AR. *Poet.* XXII y *Reth.* III, 2.

45. Cfr. AR. *Poet.* XXV, 1461 a 25 y *Rhet.* III, 1407 a 32 ss.

46. Para una relación más completa de los términos técnicos relacionados con la *compositio* y el estilo cfr. *infra* en el capítulo II. C sobre el léxico los vocablos *componere, dicere, poeta, verbum, versus, vocabulum*.

47. Cfr. AR. *Poet.* 1449 b 34: λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν.

48. Cfr. AR. *Poet.* 1459 b 31 ss.

49. Cfr. *Ibid.* IV, 1448 b 24 ss.

50. Cfr. *Ibid.* IV, 1449 a 19 ss.; XXII, 1459 a 12; *Reth.* III, 8 1408 b 33 y III, 1, 1404 a 31 ss.

51. Cfr. HOR. *Ep.* II, 1, 203.

52. Cfr. AR. *Poet.* XXIV, 1460 a 1 ss.

53. Cfr. *Ibid.* 1460 a 2: Αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ αἰρεῖσθαι. También en el cap. IV, 1449 a 24.

Y para la idea de aptitud, de adecuación, de *πρέπον*, bastará recordar los siguientes términos incluidos en los pasajes aristotélicos citados a propósito de la relación metro-materia: ἡρμοκεν, ἀρμόττον, ἀπρεπὲς, οἴκεῖτον...

Un precedente de esta concepción se encuentra en Platón, *Rep.* III, 398 D: καὶ μὴν γε ἀρμονίαν καὶ ρύθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ : "Es preciso que la armonía y el ritmo se acomoden a la letra".

54. P. GRIMAL, *Essai...* p. 102.

55. *Ibid.* p. 107.

56. Otros comentaristas como Rostagni, *ad l.*, proponen traducir *vices* por 'funciones', 'papeles'. También D. BÖ, *Lexicon Horatianum II*, Hildesheim 1966, p. 379 le da el sentido de *munus, officium, pars*.

57. Cfr. AR. *Reth.* III, 7, 1408 a 10: Τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἡ λέξις ἔαν ἡ παθετική τε καὶ ἡθική καὶ ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

Se observa un paralelismo total entre el desarrollo horaciano y el pasaje aristotélico, quedando de manifiesto, la procedencia de la inspiración de Horacio aunque haya podido

haber intermediarios helenísticos.

58. Cfr. *De opt. gen. or.* I.

59. Cfr. X, 2, 22.

60. Cfr. *Reth.* VII 1408 a 16.

61. Cfr. *Ibid.* 1408 a 23.

62. Citados por Brink, *Horace on poetry II*, p. 188.

63. *Essai...* p. 130.

64. Cfr. W. KROLL, "Die historische Stellung...", p. 93.

65. Cfr. *Sudien sur A. P...*, p. 65.

66. Cfr. *Horace on Poetry I*, p. 130.

67. *Poet.* VI, 1450 a 5-6.

68. *Ibid.* XV, 1454 a 17-19.

69. *Reth.* III, 7, 1408 a 26 ss.

2. 4 brevitas.

Es un tema que Horacio trata repetidas veces a lo largo de su obra y de forma más sistemática en el *Ars Poetica*.

La considera siempre como una *virtus*, una cualidad que debe poseer el poeta y que debe afectar tanto al contenido como al estilo sin que sea posible precisar si es más importante en el uno o en el otro.

Hasta tal punto es así que en el primer pasaje que aparece en *A. P.* hay quien opina que Horacio se refiere a la brevedad del contenido¹ mientras hay quien cree² que alude a la *brevitas* como *virtus dicendi*: "*Brevis esse laboro / obscurus fio*" (vv. 25-26).

Puesto que el adjetivo *brevis* califica aquí a la persona del poeta, puede referirse tanto al contenido como al estilo. A Horacio lo que le interesa es decir que la brevedad mal entendida deja de ser una cualidad, deja de ser *brevitas* para convertirse en *contractio*, un defecto que genera oscuridad.

Horacio aprecia la *brevitas* en la medida que ésta implica claridad; en este sentido se corresponde con la σαφήνεια, la claridad, de Aristóteles que no apreciaba la brevedad en sí misma como una *virtus*, lo mismo que tampoco lo hacía Teofrasto³.

Por ello, Brink⁴ opina que Horacio ha debido inspirarse en las ideas posteriores a Teofrasto, las cuales, aun manteniendo

el criterio aristotélico de la claridad, también admitieron la brevedad como una cualidad de estilo.

Para F. Sbordone³ la fuente griega a la cual sigue Horacio es Heráclides Póntico, autor de *Περὶ ποιητικῆς καὶ τῶν ποιητῶν* a la cual hacen referencia, según Jensen⁴, ocho columnas del P Herc. 1425 que conserva el libro V del *Περὶ ποιημάτων* de Filodemo.

Al igual que Heráclides también Horacio une estrechamente ambos conceptos y los menciona no sólo cuando habla de la trama y por tanto de la técnica poética, *ars*, (A. P. 25-26) sino también en la sección del poeta (A. P. 335-337).

No hay que olvidar tampoco que la *brevitas* había sido uno de los principios básicos del alejandrinismo (*μέγα βίβλιον*, *μέγα κακόν* había dicho Calímaco) y de los neotéricos (*parva mei mihi sint cordi monumenta <sodalis>*, Cat. 95, 9) que apuestan por composiciones breves y concisas y que tuvieron notable influencia en Roma en el siglo I a. C. e indudablemente también en Horacio.

Más adelante, en la sección dedicada específicamente al arte dramático, Horacio hace alusión a la *brevitas* como principio selectivo de lo que ha de ser el tema o la materia del drama y propone a Homero como ejemplo de rapidez narrativa:

*semper ad eventum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit.* (vv.148-149)

Como condición para que el poeta pueda cumplir su misión educadora facilitando al lector u oyente la retención de la instrucción, es invocada en la sección dedicada al poeta (cfr. A. P. 335).

Esta misma finalidad didáctica puede estar implícita en *Sat.* I, 10, 9-10 aunque es posible que Horacio se refiera también al estilo del *sermo*. Lo uno no empuja lo otro ya que si Horacio propone una finalidad moral para la sátira, la brevedad, que en Horacio presupone claridad, facilitará esa función docente.

En los últimos versos del A. P. al hablar de los vicios del estilo que el crítico honesto debe reprender, volverá de nuevo al tema de la brevedad indicando que se deben recortar los adornos superfluos.⁷ ●

Como en los primeros versos del A. P., aparece nuevamente en relación con la claridad. Y es que Horacio, que se define a sí mismo como hombre de pocas palabras⁸, aprecia sinceramente la *brevitas* en el contenido y en el estilo, no tanto en sí misma cuanto en la medida en que la verdadera brevedad implica claridad y en la medida en que ambas facilitan la función didáctica que el *perfectus poeta*, además de deleitar, debe cumplir a través de sus poemas.

NOTAS AL CAP. II. B. 2. 4

1. Cfr. Rostagni, *ad l.*

2. Cfr. Brink, *ad l.*

3. Cfr. J. STROUX, *De Theoprasti virtutibus dicendi*, Leipzig 1912, cap. IV.

4. Cfr. BRINK, *Horace on poetry II*, p. 108.

5. "La poetica oraziana alla luce degli studi piu recenti", *ANRW* II. 31. 3, Berlín-Nueva York 1981, pp.1877-1877:

"Di questi due requisiti critici (i. e. brevedad y claridad) il solo a parlarci é Eraclide:

πρῶτον καὶ ἐλάχιστον τῷ ἐν προνοούμενων τό σ]υντό-
μ[ως καὶ ἐναργῶ]ς τῷ[ν] δὲ [π]οιημάτων τὸ ἐναργῶ[ς καὶ συν-
τόμ[ως, τὰ] δ' ἀμφοτέρω[ν] τῇ[ς τέ]χνης εἶ[ναι καὶ τοῦ ποι]ητοῦ,
ζητη[τέον ἐστίν], τ[ὴ]ν πρ[ῶ]τον καὶ [τί ἐλά]χι[στον] βούλε-
ται ση[μαίνει]ν· εἰ μὲν γὰρ τ[ο] πρῶτον ἴ[δι]ον τῷ[ν] προ-
[νο]ουμέ[ν]ων, [ψ]υχ[ρό]ν ἐσ[τι] τὸ [π]ρο[νο]ησάμενον ἄλ-
[λων] πολλῶ[ν] τοῦτο πρό[τε]ρον λέ[γει]ν. (III, 12 ss.)

[El primer requisito y el mínimo indispensable para un tema bien pensado está en la brevedad unida a la claridad, el de la elaboración formal consiste en la claridad unida a la brevedad y ambas son propias tanto del *ars* como del poetas, es preciso indagar qué quiere decir con 'primero' y 'mínimo indispensable'. Si ciertamente la prioridad de estos requisitos es vista como propia del contenido, es una nimiedad decir que quien emprende una obra los tiene presentes antes que muchos otros aspectos.]

6. Cfr. *Philod... fünftes Buch*, Berlín 1923, pp. 126-127 y "Herakleides vom Pontos bei Philodem und Horaz", *S P A W* XXIII (1936) pp. 292-320.

7. Cfr. *A. P.* 447 ss.

8. Cfr. *Sat.* I, 4, 18.

2. 5 Perfección poética y *labor limae*.

La lucha del poeta con las palabras tiene como finalidad la consecución de la perfección formal, por una parte, y la consecución de la adecuación perfecta entre la forma y el contenido, por otra. En síntesis, la consecución de la perfección poética.

En efecto, para Horacio y los demás poetas augústeos la poética de la nueva poesía no es considerada como una poética de la pura forma: la perfección poética no radica en la belleza de las palabras y en la melodiosidad del verso, sino sobre todo en una perfecta adecuación de las palabras, el ritmo y el tono de las imágenes a las ideas, al contenido.

La perfección formal había sido el ideal básico de los *poetae novi* que lo heredaron a su vez de los alejandrinos y pasará posteriormente a los poetas augústeos¹ como uno de los principios importantes de su poética.

La lucha por la perfección formal supone un esfuerzo continuo por parte del poeta. Escribir bien, hacer buena poesía es una dura tarea.

Es precisamente en la primera sátira literaria, *Sat. I, 4*, donde al hacer una valoración literaria de Lucilio se expone esta afirmación: "[...] *piger scribendi ferre laborem / scribendi recte* (vv. 12-13).

El trabajo no está en escribir mucho, sino en escribir bien, aspirando a la perfección.

En algunos momentos Horacio presenta como válida la ecuación entre elaboración y perfección:

*Non aliter Samio dicunt arsisse Bathylo
Anacreonte Teium,
qui persaepe cava testudine flevit amorem
non elaboratum ad pedem.
(Epod. XIV, 9- 12)*

"*Non elaboratum ad pedem*" significa 'con versos descuidados, imperfectos'. El ideal alejandrino-neotérico-augústeo de la elaboración ha de entenderse sobre todo en su sentido etimológico relacionado con *labor*: 'esfuerzo', 'trabajo esmerado', 'dedicación llena de cuidado' y, en consecuencia, 'trabajo bien hecho', esto es, perfección.

De Sat. I, 10, 56 ss. se saca la misma conclusión: el verso es algo que independientemente de la facilidad personal de composición y de momentos de mayor o menor inspiración, siempre requiere una elaboración posterior, un ir haciéndolo cada vez más, hasta llegar a hacerlo del todo, que eso y no otra cosa significa el verbo *perficio* y su participio *perfectus*. A Lucilio le censurará Horacio que sus versos están poco hechos o, lo que es lo mismo, poco elaborados, poco trabajados y por tanto imperfectos.

Esta elaboración, este esfuerzo por alcanzar la cima de la

perfección supone un autocorregirse continuamente, un tachar y volver a tachar una y otra vez, acción que Horacio define repetidamente con las palabras *lima* y *litura*.

De Lucilio nos dice en Sat. I, 10, 64 ss. que utilizó más la lima (*limatior*) de lo que pudiera hacerlo el inventor de una poesía algo ruda y sin precedentes en la literatura griega y más que la turba de los antiguos poetas. Y de forma muy gráfica indica que quien pretenda escribir poemas dignos de ser releídos, ha de dar la vuelta frecuentemente al punzón (*saepe stílum vertas*), esto es, tachar determinadas palabras o versos y a menudo se rascará la cabeza y se roerá las uñas hasta lo vivo en su búsqueda de la perfección: *et in versu faciendo / saepe scaberet vivos et roderet unguis*.

En la Ep. II, 1, 71-72 hay también una ecuación muy reveladora en este sentido: se admira Horacio de que los poemas de Livio Andrónico puedan parecer corregidos (*emendata*), bellos (*pulchra*) y casi perfectos (*exactis minimum distantia*)¹.

El adjetivo-participio *emendata* encierra en sí tanto la acción de corregir como el resultado que de ella se deriva: equivale al mismo tiempo a 'corregido' y a 'correcto'. Por ello un poema que ha sido corregido en sus errores, faltas y asperezas se convierte en un poema bello y cercano a la perfección.

El buen crítico será precisamente el que obligue a corregir esos defectos del poema (cfr. A. P. 438-439).

Pero esta labor de corrección, de limar y pulir día a día el verso es odiosa y molesta para los poetas romanos de épocas pasadas que en su ignorancia la consideraban vergonzosa:

sed turpem putat inscite metuitque lituram.
(Ep. II, 1, 167)

Este desprecio por la *labor limae* es para Horacio la causa de que Roma no haya llegado a ser tan poderosa e influyente con su lengua y literatura como lo es con sus armas y su valentía

*nec virtute foret clarisve potentius armis
quam lingua Latium si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor.*
(A. P. 289-291)

Respecto a la comedia, dice Horacio que la gente cree que exige muy pocos sudores porque sus temas y su lenguaje están tomados de la vida diaria, pero está muy equivocada pues la comedia requiere tanto más esfuerzo cuanto que el público es menos indulgente con el poeta:

*creditur [...] habere
sudoris minimum, sed habet comoedia tanto
plus oneris quanto veniae minus.*
(Ep. II, 1, 168-170)

En A. P. 240 ss. dice Horacio que el dramaturgo deberá componer sus obras con palabras ordinarias de tal forma que cualquiera, al ver la obra, crea que él puede hacer lo mismo pero que al intentar hacerlo sude mucho y se esfuerce en vano¹:

sudet multum frustra que labore (v. 241).

En otra ocasión indicará Horacio que el propio poeta se causa a sí mismo un gran perjuicio cuando se lamenta de que no se aprecian sus esfuerzos: *cum lamentamur non apparere labores / nostros* (Ep. II, 1, 224-225).

Hablando de sí mismo y de esta fatigosa tarea de escribir, se compara en *Od.* IV, 2, 27 ss. a la abeja matina: del mismo modo que aquélla recoge el polen con muchísimo trabajo (*per laborem plurimum*) así compone él fatigosos poemas (*operosa carmina*).

En *A. P.* 25 aparece también el verbo *laboro* aplicado al esfuerzo del poeta por alcanzar la perfección en cualquiera de sus muchos aspectos, la brevedad en este caso.

Horacio sabe muy bien que esta lucha por alcanzar la forma perfecta no sólo supone un gran esfuerzo sino que es un auténtico suplicio para el poeta, el cual, a pesar de esa tortura interna, debe dar la impresión de quien está jugando al componer poesía: *ludentis speciem dabit et torquebitur* (Ep. II, 2, 124).

Y unos versos más adelante (v. 128) dice que el poeta consciente de su arte y conocedor de la perfección se tortura y rabia (*ringi*) interiormente en su esfuerzo por corregir los errores que va descubriendo en sus composiciones.

Y, como ya recordaba Horacio en las *Sátiras*, se enfada consigo mismo por no componer nada realmente bueno: *iratus tibi quod [...] nihil dignum sermone canas* (*Ep.* II, 3, 2-4).

Junto a este sentimiento de insatisfacción, existe también en los poetas augústeos una increíble lentitud en su tarea de composición como consecuencia lógica de su empeño por alcanzar la forma perfecta.

Además del símil de la lima y de la abeja, Horacio compara la composición poética a la lenta y paciente tarea de hilar: los versos son delicadas piezas hiladas y bordadas con finos hilos: *et tenui deducta poemata filo* (*Ep.* II, 1, 225).

En este caso la labor de corrección consiste en deshacer lo tejido y volver a tejerlo: *scriptorum quaeque retexens* (*Sat.* II, 3, 2).

En *A. P.* 409 ss. afirma Horacio claramente la necesidad de un esfuerzo constante, de un ejercicio constante (*studium*) junto al *ingenium* y a una *dives vena* y compara al poeta con el atleta que se prepara para alcanzar la meta y conseguir el triunfo a base de muchos ejercicios y sudores:

*qui studet optatam cursu contingere metam
multa tulit facitque puer, sudavit et alsit,
abstinuit Venere et vino.* (*A. P.* 412-414).

No sólo Horacio⁴ sino todos los poetas augústeos componían poquísimos versos al día.

La tradición es especialmente prolija en citas referentes a los pocos versos que Virgilio componía diariamente⁵.

La falta de paciencia y de detenimiento (*mora*), las demasiadas prisas en la tarea poética junto con la aversión al trabajo de lima, que en definitiva vienen a ser una misma cosa, fueron la causa de que el Lacio no alcanzara tanta gloria por su lengua como por sus armas. La obra de Ennio y de los poetas dramáticos antiguos en general es condenada con el vergonzoso defecto de una obra demasiado rápida y carente de esmero (cfr. A. P. 261).

Por eso Horacio recomienda a los Pisones que rechacen todo poema que no haya sido escrupulosamente corregido durante mucho tiempo hasta poder superar la prueba, el examen de la uña⁶:

[...] *carmen reprehendite quod non
multa dies, et multa litura coceruit atque
praeseclum decies non castigavit ad unguem.*
(A. P. 292-294)

Casi cien versos más adelante volverá Horacio al mismo tema aconsejando directamente a los Pisones no tener prisa en dar a conocer sus versos; que no vean la luz pública hasta después de nueve años (A. P. 388-389) porque siempre es posible borrar lo que no se ha editado pero la palabra emitida ya no volverá nunca.

El problema de la lucha por alcanzar la perfección poética radica en que ésta no es algo inmutable y absoluto: no se trata

de ir dando pequeños pasos cada vez más adelante, más arriba, intentando alcanzar un lejano infinito. No. La perfección estriba en una adecuación perfecta entre forma y contenido. La expresión perfecta es la única en acomodarse completamente a un determinado contenido; es única pero diferente en cada caso. De ahí que sea tan difícil alcanzarla, porque siempre es difícil saber detenerse en el justo medio (principio básico del clasicismo) sin pretender rebasar sus límites en pos de una equívoca perfección superior.

Eso parece indicar Horacio cuando en su intento de disculpar los errores de Lucilio nos indica que si hubiera vivido en la época augústea, habría recortado todo lo que rebasaba los límites de lo perfecto: *recideret omne quod ultra / perfectum traheretur* (Sat. I, 10, 69-70).

Por otra parte la relación forma—contenido viene dada por la naturaleza propia del contenido que es quien le impone sus normas. El poeta debe estudiar atentamente esas normas (*doctus poeta*) si quiere llegar a la perfección.

De tal modo es así que Horacio identifica *poema perfectum* con *poema legitimum*, esto es, que se atiene a las reglas y leyes del arte de la poesía: *at qui legitimum cupiet fecisse poema* (Ep. II, 2, 109).

Si concluyera aquí este capítulo, quedaría falseada la estética horaciana pues se identificaría con los ideales de los poetas alejandrinos griegos y los neotéricos romanos.

Es cierto que Horacio rechaza los caminos vulgares y trillados en poesía (Cfr. A. P. 132 ss.) y que frente a la poesía tradicional y frente a algunas corrientes arcaístas contemporáneas, pone un marcado interés en el cuidado y cultivo del estilo (*labor limae*) así como en la necesidad de un minucioso y profundo conocimiento de las reglas que gobiernan el arte poética.

Pero Horacio no es un neotérico. Les echa en cara a estos poetas la estrechez de su mundo poético, reducido a la composición de pequeños poemas altamente sofisticados. Horacio y los demás poetas augústeos (Virgilio especialmente) demostrarán a través de sus escritos que el cultivo de largos poemas no tiene por qué estar reñido con una alta perfección técnica que debe ser una cualidad esencial en todo tipo de poesía.

En abierta oposición a los neotéricos, Horacio coloca en la cumbre de los géneros literarios a la poesía épica y a la poesía dramática.

Pero hay otra diferencia importantísima. Los alejandrinos y neotéricos identifican perfección poética y perfección formal. En Horacio esta ecuación es impensable. No es suficiente que los

versos sean bellos (A. P. 99). Por ello rechaza los versos desprovistos de contenido, las naderías melodiosas del alejandrinismo: *versus inopes nugaeque canorae* (Ibid. 322).

Rostagni, *ad l.*, indica que Horacio siguiendo a Neoptólemo de Parium, se contrapone aquí a Eracleodoro y a otros críticos helenísticos que hacían consistir todo el valor poético en la εὐφωνία.

Por su parte, Brink, *ad l.*, cita un interesante pasaje de Cicerón que manifiesta la misma aversión hacia la pura palabrería carente e contenido:

"Quid est enim tam furiosum quam verborum vel optimorum atque ornatissimorum sonitus inanis, nulla subiecta sententia nec scientia?" (De or. I, 51).

Pero si Horacio rechaza las *verba sine re* del alejandrinismo, también lo hace con el extremo opuesto, *res sine verbis*.

Independientemente de toda la crítica de los poetas antiguos y sus seguidores contemporáneos, Horacio echa en cara al pueblo su falta de criterio poético pues se divierte y entretiene con representaciones dramáticas provistas de edificantes máximas que dan vistosidad al espectáculo y con una buena representación de los caracteres aunque carezcan de belleza, palabras de peso y de arte:

*interdum speciosa locis morataque recte
fabula nullius veneris, sine pondere et arte*

valdius oblectat populum meliusque moratur.
(A. P. 319-321)

Y es que los romanos, debido a su educación puramente pragmática (cfr. A. P. 325 ss) eran incapaces de percibir y disfrutar del arte, de la belleza y elegancia de las palabras y confundían *res* con *verba*. Como dice Brink, *ad l.*, disfrutaban de una poesía poéticamente informe (*sine arte*) cuyas palabras, carentes de belleza y de peso, sólo pueden comunicar el tema.

Evidentemente, para Horacio y los grandes poetas augústeos, la perfección poética se encuentra en un perfecto equilibrio entre *res* y *verba* en actitud polémica y crítica hacia los neotéricos y hacia los arcaístas.

Demuestra así Horacio que la división *res-verba* en poesía es algo inexistente y que sólo es explicable en las distinciones metodológicas de los críticos en sus intentos de exponer el fenómeno poético.⁷ En realidad forman una unidad tan fuerte y estrecha que son impensables por separado. Y la perfección poética radica precisamente en la perfecta adecuación de ambas, con todo lo que cada una de ellas encierra: sonido, metro, ritmo, tono, pasiones, caracteres, etc.

En relación con esta adecuación *res-verba*, no faltan comentaristas y eruditos que ven en el famoso *purpureus pannus* de A. P. 15-16 y en algunos de los ilustrativos ejemplos que Horacio pone a continuación, una clara indirecta a la técnica

narrativa del "epyllion" tal como la practicaban Catulo, Calvo, Valerio Catón, Cinna, etc., con un excesivo énfasis en las descripciones tanto de lugares como de caracteres y sentimientos de las personas, en notable detrimento de la trama.

Horacio, según Tenney Frank⁸, querría indicar así que el "epyllion" muestra el método erróneo, mientras que la *Eneida* de Virgilio acierta plenamente en el equilibrio entre *res-verba*.

J. Ferguson afirma que aunque las alusiones de estos pasajes al poema sobre Diana escrito por Valerio Catón y al poema sobre las conquistas de César escrito por Furio Bibáculo "no son absolutamente seguras, no conocemos sin embargo otras fuentes igualmente probables"⁹.

Estos mismos autores piensan que A. P. 73-88 arroja también más luz sobre las diferencias críticas de Horacio con los neotéricos acerca de la necesidad de adecuar el metro al tono:

Horacio "siente que los neotéricos no conocían suficiente las características peculiares de cada verso. Horacio nunca habría escrito un hondo grito de apasionado pathos en trímetros yámbicos escazontes"¹⁰

como lo había hecho Catulo que

"comete una grave falta descuidando temerariamente la propiedad. Y Horacio que conoce los hechos está en lo cierto al reprender a sus predecesores por abusar de sus privilegios y descuidar la obligación de atender a la conveniencia y estudiar las convenciones bien establecidas"¹¹.

Estas y otras convergencias y divergencias¹² con los

alejandrinos y los neotéricos que irán apareciendo a lo largo de este trabajo¹³ han dado lugar a visiones contrapuestas sobre la relación de Horacio con estas corrientes poéticas¹⁴.

De un análisis detallado de los textos horacianos y de los principios que orientan su actividad poética se deduce que a pesar de las numerosas y profundas influencias recibidas del alejandrínismo y del neoterismo, Horacio no puede ser en modo alguno considerado como un epígono de estas corrientes literarias.

Horacio reconoce y valora positivamente la revolución que los *poetae novi* habían supuesto en la literatura latina y acoge en gran parte su credo poético, fundamentalmente el valor asignado al estilo y a la perfección formal.

Pero Horacio no es un simple imitador perteneciente al *servum pecus*. Se da cuenta de que la realidad de su época y el círculo de amistades en el que se mueve y, por tanto, su propia experiencia personal son muy distintos a la de los neotéricos.

En consecuencia, decide desarrollar, transformar y enriquecer los principios alejandrinos¹⁵ de forma que las nuevas creaciones poéticas puedan satisfacer las demandas de la recién estrenada sociedad imperial.

"Como los griegos del siglo V Horacio y Virgilio están profundamente inmersos como poetas en su época (*res Romanae*) e interesados en hablar como "educadores de su pueblo" o vates. Sin embargo, este interés,

mientras suponía para ambos un mayor incentivo para elegir las formas clásicas griegas, no les impulsará a rechazar el programa estético de los alejandrinos: más bien, ellos tuvieron que reinterpretar este credo posteriormente a la luz de sus propias necesidades. Y así nació el llamado programa augústeo que comprende a la vez formas griegas clásicas, temas romanos contemporáneos y la búsqueda alejandrina de la perfección en la tarea poética."¹⁶

El ejemplo de los neotéricos le impulsa a explorar en toda su amplitud el mundo cultural griego que ellos habían puesto como fundamento de su actividad aunque reduciéndolo a la época helenística.

Tomará así estrecho contacto con los grandes poetas clásicos griegos que le enseñaran formas poéticas más amplias, tonos más elevados para sus poemas y una moderada expresión de los sentimientos renunciando conscientemente a ciertos modos efusivos que se permitían los alejandrinos.

Tomará igualmente contacto con los postulados aristotélicos y peripatéticos que enriquecerán notablemente su credo poético (el concepto de *decorum* en sus variados aspectos, la jerarquización de los géneros literarios, etc.).

F. Wehrli¹⁷ describe a Horacio llegando a crear su propio estilo después de beber eclécticamente de diversas escuelas.

Y es que la poética horaciana se levanta sobre la paradógica unidad de conceptos y tendencias opuestas¹⁸: *ingenium-ars* (cfr. A. P. 408-411), *utile-dulce* (A. P. 343-344), *tenuis*

spiritus (cfr. *Od.* II, 16, 38 donde el tópico calimaqueo *tenuis* (= *ars*) es conectado oximóricamente con la inspiración divina, *spiritus*, que tradicionalmente simboliza el *ingenium*), clasicismo-helenismo, principios aristotélicos y peripatéticos-principios alejandrinos, etc.

NOTAS AL CAP. II. B. 2. 5

1. "La minucia de Horacio recuerda a menudo la de los *cantores Euphorionis* [...] Horacio tenía el mismo cuidado de perfección que estos pacientes y cuidadosos cinceladores de epilios" P. LEJAY, *Q. Horati Flacci, Satirae*, Paris 1911, p. 258.

2. Para *exactus* como término de crítica literaria equivalente a *perfectus* usado por los poetas augústeos, cfr. Brink, *ad l.* y el *Appendix 6* del volumen II de Brink que siguiendo el comentario de Lambino, propone un uso metaforórico de *exactus*, término originariamente prosaico tomado el lenguaje técnico de los canteros.

3. Es la famosa *subtilitas* del estilo sencillo descrita por Cicerón en *Or.* 76: "*Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est experiendi minus.*"

4. Cfr. *Sat.* II, 3, 1-2: *sic raro scribis ut toto non quater anno membranam poscas.*

5. Cfr. *QUINT.* X, 1, 81 y X, 3, 8. Especialmente famosa es la comparación de esta tarea de corrección del verso por parte de Virgilio con la costumbre de las osas de lamer incesantemente a sus oseznos recién nacidos: cfr. *DONAT. Vita Verg.* 22; *GELL. N. A.* XVII, 10, 2.

6. Parece ser que los marmolistas tenían la costumbre de pasar la uña por las juntas de los mármoles para medir así las posibles deficiencias de dichas juntas y evaluar por tanto la perfección de dicha obra. Cfr. *Ps. Acro, ad l.* : '*ad unguem*': *tractum a marmorariis qui iuncturas marmorum pertemptant* [...] *Ad ungem autem ad perfectionem, ad examen, hoc est ad perfectum iudicium.*

7. Cfr. E. CASTORINA, *La poesia d'Orazio*, Roma 1965, pp. 31 ss. y 53 ss.

8. Cfr. T. FRANK, "Horace on contemporary poetry", p. 553.

9. J. FERGUSON, "Catullus and Horace", *A J Ph* LXXVII (1953) p. 3.

10. *Ibid.* p. 2.

11. T. FRANK, "Horace on contemporary poetry", p. 559.
12. Diferencias importantes con respecto a los neotéricos pero externas al propio poema son la función del poeta y la utilidad de la poesía en la sociedad. Cfr. *Ep.* II, 1, 124-138, *A. P.* 333-334; 343-344 y 396-407.
13. A propósito de la *brevitas* cfr. *supra* cap. II. B. 2. 4; sobre la imagen del río fangoso, sobre *acre* y *ridiculum* y *urbanitas* cfr. *infra* el cap. II. B. 3. 4; sobre el concepto de poesía como *ludus* y sobre las múltiples *recusationes* horacianas y su vocación al *genus tenue* cfr. *infra* el cap. II. B. 4. 1; acerca de la concepción del *doctus poeta* cfr. *infra* el cap. II. B. 4. 5; como poeta de élites cfr. *infra* el cap. II. B. 4. 9.
14. Para una visión panorámica de las posturas adoptadas en este siglo cfr. E. A. MACDERMOTT, "Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program", en *ANRW* II. 31.3, pp. 1650-1657.
15. Cfr. el reciente estudio de J.V. CODY, *Horace and Calimachean Aesthetics* (coll. *LATOMUS* 147), Bruselas 1976.
16. E. A. MCDERMOTT, "Greek and Roman Elements...", p. 1643.
17. Cfr. "Horaz und Kallimachos", *M H I* (1944) p. 70.
18. Cfr. E. R. SCHWINGE, "Zur Kunsttheorie des Horaz", *Philologus* CVII (1963) p. 77 y 95-96.

3. *Decorum* y géneros literarios.

Como dice D. A. Russel¹, la idea de que todas las obras de literatura pertenecen a un tipo definible, esto es, a un determinado género literario, es una idea central para la comprensión de la literatura antigua.

La diversidad de circunstancias y finalidades para las que se compone un poema origina contenidos y formas diversas que son precisamente los que definen los distintos géneros literarios.

A cada género literario corresponde una materia propia y en consecuencia un metro y un tono propios, entendiendo por tono el resultado de la adecuación del lenguaje al tema, a las pasiones y sentimientos así como a los caracteres y personajes.

Por lo tanto, en Horacio, la clave de la teoría de los géneros es también el *decorum*: deberá existir una relación de aptitud entre forma y contenido ya que ambos son necesarios para definir y caracterizar a cada género.

Esta relación no es, en opinión de Horacio, que sigue la tradición aristotélica, algo convencional establecido al azar por los poetas o críticos sino que viene definida por la naturaleza misma de la materia.

Dicha relación constituye lo que los griegos llamarían φύσις o ἄρετή de cada género literario y quienes son incapaces de distinguirla no merecen el nombre de poetas (cfr. A. P. 86-87).

De esta forma, la naturaleza propia de cada género impone al poeta su propio sistema interno, sus propias exigencias y condiciones que aparecieron como leyes a los ojos de los críticos literarios helenísticos y romanos.

En latín el término *lex* llegó a adquirir el sentido de 'condiciones' y *mores*. Desde finales de la República *lex* se aplicará también a las condiciones y procedimientos que constituyen un determinado arte, incluyendo también las artes de la palabra, oratoria y poesía.²

En Cicerón aparece el término *lex* referido al discurso, *oratio*, en *De or.* III, 90: "*Hanc igitur [...] ad legem cum exercitatione tum stilo qui et alia et hoc maxime ornat ac limat, formanda nobis oratio est.*"

En *Or.* 198 se refiere al verso: "*Quo etiam difficilior est oratione uti quam versibus quod in illis certa quaedam et definita lex est quam sequi sit necesse.*"

Por su parte Horacio utiliza el término *lex* como 'condiciones y procedimientos exigidos por la esencia misma del género literario' en *Sat.* II, 1, 2 y en *A. P.* 135.

En el primero de los dos pasajes Horacio describe la consulta que hace al jurista Trebacio sobre dos críticas opuestas a sus sátiras: unos opinan que cuanto ha compuesto carece de nervio, para otros es demasiado duro y sobrepasa los

límites de la ley:

*sunt quibus in satira vobis nimis acer et ultra
legem tendere opus;*

Ambas críticas apelan a la ley pero indudablemente Horacio está haciendo un juego de palabras ya que el término *lex* oscila entre el ámbito de la poesía y el de la legalidad civil.

La clave para interpretar este pasaje se encuentra al final del poema donde Trebacio en su calidad de jurisconsulto da una opinión legal:

*sed tamen monitus caveas ne forte negoti
incutiat tibi quid sanctarum inscitia legum:
si mala condiderit in quem quis carmina, ius est
iudiciumque. (Ibid. 80-83).*

Por su parte, Horacio recoge de pasada esta acepción legal en un juego de palabras para rechazarla inmediatamente después:

*[...] esto si quis mala, sed bona si quis
iudice condiderit laudatus Caesare? si quis
opprobriis dignum latraverit, integer ipse?
(Ibid. 83-85)*

Efectivamente, Horacio a través de una expresión de doble sentido como *mala carmina*: 'libelo', 'poema injurioso' o 'poema estéticamente malo', rechaza la posibilidad de violar la ley del país y conecta con la cuestión literaria a través de *bona* (*carmina*) que sólo admite la acepción estética. Así pues, la *lex* es ante todo la ley del género literario, la ley de la sátira, en este caso, aunque haya efectivamente un matiz legal secundario.

Mayor evidencia presenta el famoso verso 135 de *A. P.*:

unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex,

donde Horacio afirma que las leyes y exigencia propias del género impiden el libre movimiento del poeta dentro de él.

Rostagni, *ad l.*, afirma que

"toda obra, en el concepto helenístico-romano, tiene sus propias leyes, o sea, el estilo del género literario al cual pertenece y el autor se ve obligado a someterse a ellas."

Expresión muy parecida se encuentra también en Juvenal, VII, 102: *sic ingens rerum numerus iubet atque operum lex.*

Además del sustantivo *lex* también el adjetivo *legitimus* aparece como término literario.

Parece que el primero en utilizarlo en este sentido fue Cicerón:

"et nimirum is (Ser. Galba) princeps ex Latinis illa oratorum propria et quasi legitima opera tractavit, [...]" (Br. 82)

Por su parte, Horacio lo utiliza en dos ocasiones: *A. P.* 274: *legitimum sonum*, 'un sonido legítimo', es decir, que se atiene a las leyes del *ars rhithmica*; y en *Ep.* II, 2, 109: *legitimum poema* que en sentido literal y primigenio significa 'poesía según las leyes del arte'³, mostrando así la convicción horaciana de que hay unos criterios con los cuales el poema debe estar de acuerdo para ser legítimo.

Pero el significado más profundo que esconde el uso

metafórico del adjetivo *legitimus* es el de 'auténtico', que deriva del sentido primario y más amplio de 'legítimo'.

Legitimum poema equivale, pues, a 'auténtica poesía', 'poesía estrictamente hablando', entendiendo que un poeta hace verdadera poesía siempre que conoce y domina con maestría las leyes y exigencias propias del género.

Esta segunda acepción de *legitimus* queda puesta de manifiesto por la estructura propia del contexto en el que aparece ya que la conjunción adversativa *at* marca una fuerte contraposición entre *mala carmina* del verso 106 y *legitimum poema* del verso 109. De esta forma *legitimum poema* viene a equivaler a *bonum poema*, 'buena poesía', 'auténtica poesía'.

Horacio confirma así la convicción mantenida por todos los críticos desde el Renacimiento hasta nuestros días de que en la mente de todos los escritores antiguos estaba siempre presente a la hora de la composición poética la ley del género y que siguieron sus prescripciones o las infringieron deliberadamente.

Una segunda cuestión de carácter general a tener en cuenta es la jerarquización que Horacio establece dentro de los diversos géneros literarios y que sigue de cerca la valoración aristotélica de los mismos.

Como hiciera Aristóteles en su *Poética*, Horacio en sus escritos literarios concentra su atención de forma especial en

la poesía dramática y secundariamente en la épica que son consideradas, aquélla sobre todo como los tipos ejemplares de la poesía.

Parecen acertadas las observaciones de A. M. Dale sobre las motivaciones que indujeron a Aristóteles a un desarrollo completo de la tragedia como tipo ejemplar de la poesía:

"La nueva versión de la teoría metafísica de la "mimesis" que Aristóteles utilizó para reinsertar la alta poesía en la escala de las actividades humanas después de los ataques de Platón, conduce a una atención casi exclusiva a los aspectos menos subjetivos de la poesía. La forma más obviamente mimética, el drama, recibe la discusión más completa y la más alta calificación; la épica va en segundo lugar."⁴

Efectivamente, el interés aristotélico sobre el drama parece haber estado en la convicción de que éste podía soportar perfectamente la defensa de la importancia de la "mimesis", principio sobre el cual descansa la concepción aristotélica de la poesía.

Además, como sigue diciendo A. M. Dale,

"esta deducción *a priori* de los principios metafísicos es sustentada por hechos empíricos de la escena contemporánea, puesto que el polo de desarrollo de la nueva vida poética se encontraba en el teatro y Homero permanecía como fuente inagotable de inspiración, mientras que la lírica personal, no había encontrado todavía sus nuevas formas helenísticas."⁵

Por lo que se refiere a Horacio, en la etapa de las *Sátiras* llegó incluso a poner en tela de juicio, en la oscuridad de un

impersonal *quidam*, la naturaleza poética de la comedia (cfr. *Sat.* I, 4, 45 ss) por su falta de elevación en las palabras y en el tema. Pero más adelante parece rechazar aquellos primeros reparos y en la *Carta a Augusto* la comedia es tratada junto con la tragedia y la épica como una forma poética útil para la ciudad.

A parte del fundamento metafísico el interés que Horacio manifiesta por el drama y la épica (y que es el mismo que para Aristóteles) hay también algunas motivaciones de tipo empírico, como decía Dale, que justifican el entusiasmo horaciano por estos géneros.

Por una parte, está la actualidad poética contemporánea relativa a estos géneros. Horacio opina que el romano posee inspiración trágica y que puede elevar a las alturas a este género en cuanto que supere su aversión al trabajo paciente y duro de lima (cfr. *Ep.* II, 1, 164 ss.).

En las *Sátiras* había alabado el buen hacer de Fundanio en la comedia y de Polión en la tragedia (cfr. *Sat.* I, 10, 40 ss.). Pero Horacio espera mucho más del drama romano.

La poesía épica, en cambio, ha alcanzado la cima poética en Roma con Vario y con Virgilio cuyos poemas cumplen todos los requisitos marcados por los cánones de la nueva poesía augústea.

El panorama de la lírica había cambiado mucho desde

Aristóteles hasta Horacio y, aunque la lírica no encuentra cabida en la doctrina sobre los tipos ejemplares de la poesía por no ser uno de los grandes géneros aristotéticos, aparece (al menos la alta lírica) considerada por Horacio como uno de los géneros poéticos por excelencia, como auténtica y pura poesía, como alta poesía.

A pesar de ser descalificada por su tamaño, gracias a su estilo elevado y a la calidad de sus mejores representantes griegos (cfr. *Od.* IV, 9), así como por la función moral y civilizadora de sus *carmina*, aparece mencionada junto al drama y la épica en importantes pasajes de las epístolas literarias⁴.

Por otra parte, su negativa a aceptar el título de poeta cuando no escribe lírica (cfr. *Sat.* I, 4, 39-42) y su reiterada reclamación de la categoría de vate en las *Odas* parecen sugerir la idea de que Horacio coloca a este género en la categoría de la gran poesía.

También Lejay opina lo mismo cuando en su comentario a *Sat.* I, 4, 44 indica que en la expresión *os magna sonaturum, magma* para un crítico antiguo englobaba sin duda la epopeya, la tragedia y la alta lírica, géneros en los que tal característica podría encontrar expresión adecuada.

Curiosamente pocas veces se atreverá Horacio en sus *Odas* a aventurarse por las cimas de la alta lírica que canta las

acciones de los dioses, los héroes, los reyes y sus hazañas y preferira la *tenuis Musa* de la lírica que canta la amistad, el amor, la liberación báquica y los temas de la filosofía moral práctica.

Otras formas líricas como la poesía bucólica y la lírica yámbica reciben una atención muy de pasada: la primera en conexión con Virgilio (Cfr. *Sat.* I, 10, 44-45) y la segunda en la sección de los metros y los géneros de *A. P.* 73-85.

Es de notar el silencio de Horacio sobre la poesía elegíaca contemporánea a pesar de su amistad con Tibulo y de su relación con Propercio. Sólo alude al origen incierto del dístico elegíaco y sus primeras manifestaciones en el citado pasaje de *A. P.* sobre el metro y los géneros literarios y a la poesía tirtaica y su función patriótica en *A. P.* 402.

La elegía amorosa es quizá rechazada por carecer de función moral y social. Pero su ausencia no implica necesariamente una censura: Horacio no es un crítico profesional, es un poeta que hace esporádicamente crítica literaria y cuando en una ocasión la hace de forma estructurada (*Ars Poetica*) su tema central es la poesía dramática.

El que sí es descalificado positivamente como poesía es el *sermo*, sea sátira⁷, sea epístola⁸. Horacio tiene muy claro que una cosa es componer versos, incluso buenos versos, y otra muy

diferente es hacer poesía para lo cual se requiere una vigorosa inspiración y una noble elevación tanto en el tema como en el estilo.

Quedan, pues, de manifiesto la importancia del principio del *decorum* en la teoría de los géneros literarios, la conciencia horaciana de que cada género presenta unas exigencias estéticas internas propias que se imponen al propio poeta y la jeraquización (heredada de Aristóteles) de los géneros literarios que coloca en la cima al drama y a la épica.

Serán analizados ahora los diversos géneros literarios tratados por Horacio.

NOTAS AL CAP. II. B. 3.

1. Cfr. D. A. RUSSELL, *Criticism in Antiquity*, Londres 1981, p. 148.
2. En *T.L.L.* VII, 2, 1248 se encuentran ejemplos de Varrón, Cicerón, Quintiliano, Juvenal, etc.
3. Cfr. KIESSLING-HEINZE, *ad l.*; BRINK, *Horace on poetry I...*, p. 186; E. PASOLI, *Le epistole letterarie di Orazio*, Bolonia 1964 pp. 66 y 96 ss.
4. A.M. DALE, "Ethos an Dianoia", *AUMLA IX* (1964), p. 4, citado por Brink, *Horace on poetry I...*, p.87.
5. *Ibid.*
6. Cfr. *Ep.* II, 1, 132-138 seguido de setenta y cinco versos sobre el drama y de cincuenta y siete sobre la épica. En *A. P.* se trata de la lírica en la sección sobre los metros y los géneros (vv. 73-85) y en la de los orígenes sociales de la poesía (vv. 391-407).
7. Cfr. *Sat.* I, 4, 41-42 y 48 y II, 6, 17.
8. Cfr. *Ep.* II, 1, 250.

3. 1 Poesía épica.

Horacio no trata en sus escritos literarios de la poesía épica de una forma tan exhaustiva como lo hace con la poesía dramática. No obstante ha parecido apropiado tratarla en primer lugar en base al siguiente texto de Aristóteles:

"La epopeya va a una con la tragedia en cuanto que es una imitación, por medio del metro, de seres de elevado valor moral y psíquico; pero se diferencia de ella en cuanto que utiliza un metro uniforme y es una simple narración. Hay también una diferencia en la magnitud, pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla muy poco, mientras que en la epopeya el tiempo es ilimitado [...] En cuanto a las partes constitutivas, unas son comunes y otras son propias de la tragedia [...] pues los elementos que encierra la epopeya se hallan también en la tragedia, pero los elementos característicos de la tragedia no todos se encuentran en la epopeya."¹

Resulta, pues, evidente que para Aristóteles, y también para Horacio, la epopeya es la forma más general de la poesía de la cual derivan todas las demás. La epopeya y la tragedia están en relación de género y especie, siendo la tragedia una forma más evolucionada, más específica que la épica.

Esto explica que tanto Aristóteles como Horacio cuando tratan de la poesía dramática tomen constantemente ejemplos de la epopeya y es que en un sentido amplio la epopeya se incluye dentro de la tragedia y al mismo tiempo muestra en cierto modo en estado puro las reglas de la belleza propia de la creación poética aplicables a las diversas formas poéticas. Esto aclara

por qué Horacio en *A. P.* no trata de la épica sino para ejemplificar algún punto de la poesía dramática, es decir, en la medida en que le sirve para explicar el teatro.

Cuando Horacio trata de la poesía épica de una forma un poco más extensa en *Ep.* II, 1, 214-270, lo primero que quiere dejar claro es la profunda diferencia que la separa de la poesía dramática: mientras ésta va dirigida al espectador (cfr. v. 215), aquélla tiene como destinatario al lector: *qui se lectori credere malunt* (v. 214).

La épica es, como dice Aristóteles, una simple narración orientada a la lectura. También Horacio pone de relieve este carácter narrativo de la épica cuando a propósito de la *Ilíada* nos dice que es una *fabula qua [...] narratur* (*Ep.* I, 2, 6). En cambio, la poesía dramática es una poesía destinada a la representación².

En las numerosas alusiones que circunstancialmente hace Horacio a la poesía épica a lo largo de sus escritos literarios, aparece manifiesto su carácter elevado³ y de alta poesía por excelencia que requieren un gran *ingenium* y *vis* por parte del poeta.

Esta elevación es señalada en *Od.* I, 6, 9 con el término *grandia* que alude a la hazañas bélicas de Agripa, así como a la *Ilíada* y *Odisea*.

Unos versos más adelante (13-14) la expresión *quis [...]* / *digne scripserit* pone de relieve la gran dignidad de la poesía épica que requiere poetas que sepan y puedan alcanzar esa dignidad.

Y lo mismo en *Ep.* II, 1, 231 donde afirma que no deben confiarse a un poeta indigno las hazañas del héroe: *indigno non committenda (virtus) poetae*.

Al final de esa misma epístola a través de una frase formulada como negación (*sed neque parvom / carmen maiestas recepit tua*, vv. 257-258) Horacio quiere manifestar a Augusto que se siente incapaz de componer un gran poema épico, *magnum poema*, digno de su majestad.

Parvom poema alude fundamentalmente al carácter y tono del poema, a su falta de elevación y grandeza de estilo, pero en ello va implícita también una alusión a la extensión del poema. Y es que para la épica es esencial la magnitud de la composición⁴. En *A. P.* 360 Horacio califica de *opus longum* a los poemas épicos de Homero.

Además de su elevación y grandeza, la poesía épica es una poesía de gran energía, *forte epos*⁵ (*Sat.* I, 10, 43). Como señala Lejay, *ad l.*, *forte* indica al mismo tiempo el verso pleno y sonoro y el verso de los héroes.

De ahí que inmediatamente Varro, uno de los poetas épicos

calificados positivamente por Horacio, reciba el calificativo de *acer*: 'enérgico', 'impetuoso', 'fugoso'.

También a Ennio lo califican los críticos de *fortis* (*Ep.* II, 1, 50).

A su falta personal de *vis* se atiene Horacio para rehusar en numerosas ocasiones emprender un poema épico.⁶

Un rasgo más que pertenece a la esencia de la poesía es la *gravitas* (cfr. *Sat.* I, 10, 54) que ha de correr pareja en el tema y en el estilo y a la cual ha de acomodarse el metro.

Comparando estas características de la épica con las que Cicerón atribuye al orador y al estilo majestuoso aparece un paralelismo total en los términos. Baste citar unos cuantos pasajes del *Orator*: *grave* (20 y 111), *graviter* (100 y 102), *gravitas* (20 y 111), *acer*, *ardens* (99), *vehemens* (20), *vis maxima* (76), *altum* (100), *magna* (102), *maiestas* (20, 102), etc.

En lo que se refiere al contenido fundamental de la poesía épica Horacio utiliza dos sustantivos de carácter muy general para significarlo: *res* y *facta* que, salvo en *Sat.* II, 1, 11, aparecen precisados por un adjetivo o un participio. Así se encuentran *res gestae* en *Ep.* I, 3, 7; II, 1, 237 y *A. P.* 73; *publicae res* en *Od.* II, 1, 10-11; *ingentia facta* en *Ep.* II, 1, 6 y *splendida facta* en *Ep.* II, 1, 237.

Además el sustantivo aparece determinado y concretado

siempre, explícita o implícitamente, por un genitivo que precisa cuáles van a ser los personajes propios del poema épico: *duces* en *Od.* II, 1, 21 y IV, 8, 15; *A. P.* 73; *reges* en *Ep.* I, 2, 8 y 14; *A. P.* 73; *principes* en *Od.* II, 1, 4 y *Ep.* II, 1, 256; *miles* en *Od.* I, 6, 4; *equites* en *Od.* II, 1, 20 y *clari viri* en *Ep.* II, 1, 249-250.

Entre estos caudillos hay héroes de leyenda como Aquiles (*Od.* I, 6, 6; *Ep.* I, 2, 11 y *A. P.* 120), Ulises (*Od.* I, 6, 7 y *Ep.* I, 2, 18), Merión (*Od.* I, 6, 15), Ajax Tidida (*Od.* I, 6, 16), los Lapitas, Hylaeo, Hércules¹, los Gigantes, hijos de la Tierra, (*Od.*, II, 12, 5-7), Idomeneo, Estenelo, Teucro, Héctor, Deífobo (*Od.* IV, 9) así como Agamenón que también aparece citado en *Ep.* II, 1, 12; Paris (*Ep.* I, 2, 6 y 10), Príamo, Antífates, Diomedes, Meleagro (cfr. *A. P.* 137-145), Antenor y Néstor (*Ep.* I, 2, 9 y 11), Memnón (*Sat.* I, 10, 36), Rómulo (*Od.* IV, 8, 24)...

Entre las heroínas se cita a Helena (*Od.* IV, 9, 16), Penélope (*Ep.* I, 2, 28), Leda (*A. P.* 147), Ilia y Rea Silvia (*Od.* IV, 8, 22).

Otros caudillos a quienes se alude son personajes históricos como Octavio Augusto (*Od.* II, 6, 11 y II, 12, 10; *Ep.* I, 3, 7 y *Sat.* II, 1, 11), Agripa (*Od.* I, 6, 5), Catón de Utica (*Od.* II, 1, 14), Aníbal (*Od.* II, 12, 2), Escipión Africano (*Od.*

IV, 8, 17-19 y *Sat.* II, 1, 17) y Alejandro Magno (*Ep.* II, 1, 232-244).

También se han de tener en cuenta las acciones de los dioses, personajes importantes en el desarrollo del relato épico. Horacio cita entre otros a Marte (*Od.* I, 6, 3 y I, 4, 23), Júpiter (*Od.* IV, 8, 29), Jano (*Ep.* II, 1, 255), Palas (*Od.* I, 6, 15) y abstracciones deificadas como Fortuna (*Od.* II, 1, 3), Discordia, *Bellum* (*Sat.* I, 4, 60-61).

Los caudillos y reyes, los guerreros, en general, van siempre acompañados de un epíteto que los ennoblece y engrandece y que sirve para darnos el prototipo de héroe épico: *fortis* (*Od.* I, 6, 1 y IV, 9, 25; *Sat.* II, 1, 16), *victor hostium* (*Od.* I, 6, 1-2), *invictus* (*Sat.* II, 1, 11), *egregius* (*Od.* I, 6, 11), *ferox* (*Od.* I, 6, 3 y IV, 9, 21), *atrox* (*Od.* II, 1, 21), *durus* (*Od.* II, 12, 2), *bonus* (*Od.* IV, 8, 14), *acer* (*Od.* IV, 9, 22), *ingens* (*Ibid.* 20), *impiger* (*Od.* IV, 8, 30), goza de *virtus et sapientia* (*Ep.* I, 2, 17), *domitor et providus* (*Ibid.* 19) y aparece cubierto de polvo en la batalla, *pulvere Troio nigrum* (*Od.* I, 6, 14), *pulvere sordidos* (*Od.* II, 1, 21).

Si el contenido básico y general de la épica son las gestas de los héroes y caudillos, la principal acción que llevan a cabo es la realización de la guerra en la cual han de mostrar toda la grandeza de su espíritu.

Las guerras aparecen citadas con diversos términos por Horacio el más común es *bellum* (*Od.* II, 12, 1, *Ep.* I, 2, 29, A. P. 137 y 147, etc.); también usa *proelium* (*Od.* IV, 9, 21 y 15, 1), *duellum* (*Ep.* II, 1, 254 y I, 2, 7), *litis* (*Ep.* I, 2, 11), *motum civicum* (*Od.* II, 1, 1), *Discordia* (*Sat.* I, 4, 60).

Las guerras son calificadas de manera negativa en general: *tristia* (A. P. 73), *matribus detestata* (*Od.* I, 1, 24-25), *aspera* (*Ep.* II, 1, 7), *longa* (*Od.* II, 12, 1), *taetra* (*Sat.* I, 4, 60).

Precisamente por el carácter luctuoso de las guerras, la épica es prototipo y fuente de la tragedia y está orientada como ella hacia el dolor.

Junto a la guerra misma se consideran tema del poema épico: las causas de la guerra (*Ep.* I, 2, 9 y *Od.* II, 1, 2), sus tácticas, *modos* (*Od.* II, 1, 2), sus lacras (*Od.* IV, 15, 2) y sus consecuencias: *victas urbis* (*Od.* IV, 15, 2), *cuncta terrarum subacta* (*Od.* II, 1, 23), *fracta pereuntis cuspide Gallos aut labentis equo [...]* *vulnera Parthi* (*Sat.* II, 1, 14-15), *formidatam Parthis Romam* (*Ep.* II, 1, 256), *Siculum mare / Poeno purpureum sanguine* (*Od.* II, 12, 2-3), la muerte, *iugulat Memnona* (*Sat.* I, 10, 36).

Y todo lo relacionado con la guerra: *horrentia pilis / agmina* (*Sat.* II, 1, 13-14), los caballos (*Od.* I, 6, 3 y II, 1, 20), las naves (*Od.* I, 6, 3), las armas, *arma nondum expiatis*

uncta cruoribus (*Od.* II, 1, 4-5 y 19, *Ep.* I, 19, 7), *minaci murmure cornuum* [...] *litui stripunt* (*Od.* II, 1, 17-18), sediciones, dolos, crímenes, ira (*Ep.* I, 2, 15), *periculum* (*Od.* II, 12, 7) y en definitiva la victoria y el triunfo que colman de honor al héroe (*Od.* II, 1, 15-16).

Pero no es la única misión del héroe hacer la guerra sino también aplacarla (*Ep.* II, 1, 7-8), imponer una paz duradera (*Ep.* I, 3, 8), gobernar a su pueblo, repartir tierras, fundar ciudades, someter admirables monstruos (*Ep.* II, 1, 7 y 11) entre los cuales cita Horacio a la Hidra de Lerna (v. 10), a las Sirenas (*Ep.* I, 2, 23) y a Escila, Caribdis y Polifemo (*A. P.* 145).

Objeto igualmente de la épica son la *maiestas principis* (*Ep.* II, 1, 258), *belli spectata domique virtus* (*Ibid.* 230-231) y en general, *mores animique virorum clarorum* (*Ibid.* 249-250).

En fin, junto a las acciones y cualidades de los héroes tiene cabida también en la épica la descripción de los diversos países, de los ríos, de las ciudadelas emplazadas en escarpados montes y los reinos extranjeros (*Sat.* I, 10, 37 y *Ep.* II, 1, 252-258) entre los que Horacio tiene mención especial para los galos, los partos, los hispanos de Numancia y Cantabria y, sobre todo, de los cartagineses.

Si toda poesía tiene una función encomiástica, esta misión se encuentra como en la esencia de la poesía épica. En efecto, al poeta épico se le considera como guardián (*Ep.* II, 1, 230) del valor y las gestas de los caudillos en cuanto que los preserva del olvido de las generaciones venideras.

El poema épico las expresa mucho más claramente que las estatuas de bronce (*Ep.* II, 1, 248-250) y las inscripciones en mármol (*Od.* IV, 8, 13-20).

En las odas 8 y 9 del libro IV pone Horacio de relieve esta función laudatoria y social de la poesía y en *Od.* IV, 9, 25-30 se refiere concretamente a la épica:

"Muchos héroes vivieron antes que Agamenón, Idomeneo, Estenelo, Héctor o Deífobo, pero todos permanecen desconocidos, cubiertos de larga noche, porque carecen de un vate sagrado. Y poco se diferencia el valor cubierto de la cobardía sepultada."

En *Od.* IV, 8, 20 se refiere Horacio a los *Annales* de Ennio como poema épico compuesto en honor de Escipión Africano.

En *Od.* I, 6, 11 se niega Horacio a componer un poema épico en alabanza de Augusto y de Agripa por miedo a no llegar a la altura que sus héroes se merecen.

También le atribuye una función educativo-moral cuando en *Ep.* I, 2, 3-4 indica que Homero expone de forma mucho más llana y mejor qué es lo bello, lo torpe y lo útil y qué no lo es, que los propios filósofos:

*qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non
planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit*

porque la *Illiada* muestra a dónde conducen la pasión amorosa y el apasionamiento de reyes y pueblos necios y la *Odisea* muestra el poder del valor y la sabiduría:

*rursus quid virtus et quid sapientia poosit
utile proposuit nobis exemplar Ulisen.
(Ep. I, 2, 17-18)*

Por otra parte, un caudillo como Eneas o Escipión o Héctor o Aquiles o Ulises no sólo ilustra lo que todo ciudadano debe a la patria (*patria quid debeat, A. P. 312*) sino también cuál es la misión de un general, de un jefe enviado a la guerra (*quae partes in bellum misit ducis, Ibid. 315*).

En cuanto al metro de la épica, Horacio da por sabido que es el hexámetro dactílico y se limita a indicar que fue Homero quien lo mostró.

Ya Aristóteles indicó a este propósito que

"en cuanto al metro, la experiencia enseña que el heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros [...] por eso nadie ha hecho una composición extensa sino en el heroico."

Aristóteles no indica que Homero fuera su inventor. Posteriormente los eruditos alejandrinos lo atribuyen a Apolo, a Orfeo, a Museo, a la sacerdotisa pitia Femonoe.¹

La frase de Horacio: *quo numero scribi possent, monstravit*

Homerus (A. P. 73) no es muy precisa y puede indicar que Homero fue el inventor del hexámetro o, más bien, como indica Rostagni, *ad l.*, que Homero es el inventor de la epopeya. Homero se limitó a aplicar el hexámetro a las hazañas de héroes y reyes.

En lo referente a los poetas épicos, Horacio pone en la cumbre de todos ellos a Homero, claro está. Y no sólo de los poetas épicos sino de todos los poetas griegos¹⁰ y latinos:

[...] *si priores Maeonius tenet / sedes Homerus*
(*Od.* IV, 9, 5-6).

En el pasaje sobre los poetas civilizadores (A. P. 391-407) Homero viene a continuación de los vates legendarios como Orfeo y Anfión: *post hoc insignis*¹¹ *Homerus* (v. 401).

Horacio se coloca así en la línea de Aristófanes¹² que citaba como anteriores a Homero a Orfeo, a Museo y Hesíodo; y en la línea de Aristóteles¹³ que hace a Homero iniciador de la poesía literaria propiamente dicha, al menos en lo que se conoce, aunque existieron anteriormente himnos, encomios e invectivas. Pero el hecho de que Aristóteles no quiera dar el nombre de sus autores parece indicar que las composiciones órficas conservadas de forma tradicional no podían ser del legendario Orfeo.

Lo importante es que esta corriente literaria afirma que antes de Homero existió una producción, himnográfico-religiosa fundamentalmente, de carácter anónimo o no.

Además de *insignis* Homero es calificado en otros textos de *magnus* (*Sat.* I, 10, 52) y de *bonus* (*A. P.* 359) poéticamente hablando.

No acepta Horacio el apelativo de *vinosus* que los poetas borrachos, malos poetas, colocan a Homero por sus alabanzas del vino en *Il.* VI, 261 ss., entre otros pasajes, utilizándolo como excusa para su propia embriaguez:

laudibus arguitur vini vinosus Homerus.
(*Ep.* I, 19, 6)

Homero es el inventor de la epopeya (*A. P.* 73) y sus obras cumplen una función educativo-moral mejor que las obras de algunos filósofos estoicos o platónicos (*Ep.* I, 2, 1-4) y son propuestas a los poetas dramáticos como ejemplo de unidad en la trama y de agilidad narrativa (*A. P.* 140-152).

Ello no quiere decir que Homero no tenga error ninguno en sus extensas obras. Al contrario, parece que toda la tradición¹⁴ reconoce los fallos esporádicos de Homero:

tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?
(*Sat.* I, 10, 52)

e igualmente en *A. P.* 358-359:

et idem / indignor quandoque bonus dormitat Homerus.

Pero inmediatamente es disculpado Homero:

verum operi longo fas est obrepere somnum.
(*Ibid.* 360)

En cambio, la opinión de Horacio sobre Quérilo, poeta épico

griego que cantó a Alejandro Magno es muy diferente. Quérilo es el polo opuesto de Homero. Hasta tal punto es malo que Horacio lo convierte en prototipo de mal poeta en el cual lo admirable es que acierte dos o tres veces en toda la obra:

*sic mihi qui multum cessat fit Choerilus ille
quem bis terve bonum cum risu miror;
(A. P. 357-358)*

En *Ep. II, 1, 231 ss.* le tacha de poeta indigno de celebrar las hazañas de Alejandro Magno, ya que todo lo que consiguió fue componer un poema ridículo y empañar con sus descuidados y mal hechos versos las espléndidas gestas del héroe.

En lo que se refiere a los poetas épicos latinos, Horacio critica en general el estilo descuidado y poco pulido de los épicos arcaicos: Livio Andrónico, Nevio y Ennio.

La obra de Livio Andrónico (*Ep. II, 1, 69 ss*) no debe ser destruida pero le causa admiración que haya quien considere sus versos correctos y bellos y casi perfectos. El sólo encuentra alguna que otra palabra casualmente apropiada y algún que otro verso más armonioso. Pero no por ello puede ser considerado bueno y válido todo el poema.

*Naeuius in manibus non est et mentibus adheret
paene recens? Adeo sanctum est vetus omne poema.
(Ep. II, 1, 53-54)*

Estos versos de Horacio aparecen en un contexto en el que critica el juicio de aquellos contemporáneos suyos para quienes

antiguo equivale a bueno.

Para entender plenamente el discurso lógico de Horacio hay que retrotraerse un par de versos y así puede verse el *climax* que supone el pensamiento de Horacio. Si Ennio que pasaba por ser *alter Homerus* es un poeta imperfecto que se preocupa poco del estilo y por lo tanto que no merece la pena propiamente el leerlo, mucho menos digno de lectura, por ser mucho más imperfecto, es Nevio y, sin embargo, está en las manos de todos. Para Horacio no puede haber gusto más excéntrico que éste.

Nevio era considerado arcaico ya por Ennio¹⁵ por el uso del saturnio al cual califica Horacio de *horridus numerus* (*Ep.* II, 1, 157-158) y parece que Ennio desarrolló de forma explícita en oposición a él el ideal del *dicti studiosus*¹⁶.

Con una fuerte carga de ironía concluye Horacio su alusión al *Bellum Poenicum*: "¡Hasta tal punto es sagrado todo poema viejo!"¹⁷

Ennio, como poeta épico, aparece en Horacio unas veces valorado positivamente y otras veces criticado, según la finalidad o punto de vista que en un determinado momento le interese a Horacio.

Así en *Sat.* I, 4, 60-62 Horacio cita unos versos de Ennio proponiéndolos como modelo de auténtica poesía:

*non, ut si solvas 'postquam Discordia taetra
Belli ferratos postis portasque refregit',*

invenies etiam disiecti membra poetae.

También en A. P. 56-58 lo elogia por el hecho de haber enriquecido la lengua latina con sus neologismos.

[...] *cum lingua Catonis et Enni
sermonem patrium ditaverit et nova rerum
nomina protulerit.*

En Ep. I, 19, 7-8 se mezclan su admiración¹⁸ hacia el *ingenium* de Ennio con una crítica implícita a su falta de competencia técnica ya que se entrega a la tarea poética confiado en la inspiración que puedan proporcionarle los vapores etílicos:

*Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma
prosiluit dicenda.*

Lo que Horacio echa en cara precisamente a Ennio es su escaso cuidado por el estilo¹⁹. En Sat. I, 10, 54 acepta Horacio la crítica que ya Lucilio había hecho de Ennio:

non ridet [Lucilius] versus Enni gravitate minores?

El propio Ennio nos refiere en el prólogo de los *Annales* el sueño de la metempsicosis de Homero²⁰ (por la cual se le llamaría el *alter Homerus*, el Homero latino) y, sin embargo, no se preocupa posteriormente de igualarle en la calidad de su estilo. Su arte queda muy lejos del de aquél:

*leviter curare videtur
quo promissa cadant et somnia Pythagorea.
(Ep. II, 1, 51-52)*

No es, pues, otro Homero sino un falso Homero.

De los poetas épicos contemporáneos descalifica a *Furius*, al que aplica el sobrenombre de *Alpinus* y al que tilda de *turgidus* en *Sat.* I, 10, 36 por la ampulosidad, hinchazón y afectación de su estilo.

En cambio, Vario y Virgilio representan para Horacio el modelo de la poesía épica según los cánones de la poesía augústea. Gracias a ellos la poesía épica ha alcanzado en Roma su cima más alta. Virgilio sí es ciertamente el Homero romano.

Antes de que Virgilio escribiera su *Eneída*, Horacio se refiere exclusivamente a Vario como poeta épico. La primera referencia se encuentra en *Sat.* I, 10, 43-44, en un contexto en el que Horacio hace un rápido repaso de los géneros literarios que en ese momento eran cultivados en Roma a un nivel digno y donde le iba a ser muy difícil alcanzar la gloria. Y aquí cita a Vario como el mejor poeta épico²¹ del momento: *forte epos acer / ut nemo Varius ducit*.

Atribuye precisamente a Vario la cualidad de *acer* que en *Sat.* I, 4, 46 consideraba como un rasgo fundamental que debe tener el verdadero poeta, lo mismo que Cicerón se la atribuye al supremo orador²².

También en *Od.* I, 6, 1 ss. en la cual rehusa componer un poema épico en honor de Agripa, afirma que será Vario, como águila de la poesía épica, quien de una manera digna cante sus

hazañas bélicas:

*scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite.*

Pero tras la aparición de la *Eneida*, Horacio siempre cita juntos a Vario y a Virgilio. En A. P. 55 para manifestar su indignación por el hecho de que se les niegue el derecho de acuñar nuevas palabras cuando tal derecho se les concedió a Plauto y a Cecilio.

En la *Epístola a Augusto*, en el largo pasaje (vv. 214-270) que trata de la poesía épica, Horacio presenta una doble contraposición: por una parte, el escaso gusto literario de Alejandro Magno frente al exquisito juicio estético de Octavio Augusto y, por otra parte, la indignidad de un mal poeta, Quérilo, que empaña la grandeza de Alejandro y que no merece la recompensa del monarca, frente a la gran calidad artística de Virgilio y de Vario que en sus versos proclaman a sus contemporáneos y a las generaciones venideras la grandeza de Augusto con más claridad y fuerza que las estatuas de bronce. No tiene, pues, Augusto por qué avergonzarse de sus dádivas, de su predilección y alabanzas hacia ambos poetas:

*atque neque dedecorant tua de se iudicia atque
munera quae multa dantis cum laude tulerunt
dilecti tibi Vergilius Variusque poetae.*

(Ep. II, 1, 245-247)

Ambos reciben el elogioso título de *poetae* y ambos colman

las expectativas de Horacio para el género épico.

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 1

1. *Poet.* V, 1449 b 9-20.

2. Sobre esta oposición entre poesía destinada a la lectura y poesía destinada a la representación cfr. C. O. BRINK, *Horace on Poetry III. Epistles Book II*, Cambridge 1982, p. 236.

3. Cfr. AR. *Poet.* XXIV, 1459 b 11.

4. Cfr. *Ibid.* 1459 b 17: Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἢ ἐποποιία; y 1460 a 3: μακρὰ σύστασις.

5. Es la única ocasión en que aparece el término *epos*. En *Od.* I, 2, 6 el poema épico es denominado *Maeonium carmen* en atención a que en Meonia se encontraba Esmirna, una de las ciudades que se disputaban la cuna de Homero.

Sobre el uso de *fortis* para denotar un cierto estilo cfr. T. L. L. VI, I, 1156, 65 ss.; expresión parecida a la de Horacio aparece en un epigrama de Domicio Marso quien refiriéndose a Virgilio dice: *aut caneret forti regia bella pede*.

6. Cfr. *infra* el tema de las *recusationes* en el cap. II. B. 4. 1.

7. También en *Od.* IV, 8, 30 y *Ep.* II, 1, 10-17.

8. *Poet.* XXIV, 1459 b 32 ss.

9. Cfr. *Frag. Beral.* (G L K VI, 633, 2 ss.) y MALLIUS THEODORUS, *De metris* (G L K VI, 589, 20 ss.).

10. Cfr. AR. *Poet.* 1448 b 34, 1451 a 23 ss, 1459 a 30 ss. y 1460 a 5 ss.

11. Cfr. AR. *Poet.* XXIV, 1460 a 5 πολλὰ ἄξιός ἐπαινεῖσθαι; *ibid.* 1459 a 30 θεσπέσιος; ARIST. *Ran.* 1034 ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος, o los calificativos de θεῖος ἀοιδός o ἀοιδῶν ἔσχατος que le aplica Calimaco: Cfr. Brink, *Horace on poetry I...*, p. 71.

12. Cfr. ARIST. *Ran.* 1030-1036.

13. Cfr. *Poet.* IV, 1448 b 24 ss.

14. Cfr. Ps.Longinos, *Subl.* 33, 4 y Lucilio 344-347.

15. Cfr. *Ann.* 213-214: *scripsere alii rem / versibus quos olim Faunei vatesque canebant*, dirigido evidentemente contra Nevio.

16. Sobre Nevio y Ennio es muy interesante CIC. *Brut.* 75.

17. Cfr. la alusión de Quintiliano a Ennio en este mismo sentido: *Ennium sicut sacros vetustate lucos adoremus in quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionem* (X, 1, 88).

18. Elogian y admiran a Ennio otros autores como Propercio (cfr. III, 3, 5-6 y IV, 1, 61), Vitrubio (cfr. IX, praef. 16) y Silio Itálico (cfr. XII, 408 ss.).

19. También Ovidio insistirá repetidamente en la contraposición entre el vigoroso genio e inspiración y la rudeza artística de Ennio: *Ennius ingenio maximus, arte rudis* (*Trist.* II, 424); *nihil est hirsutius illis* (los *Annales*) (*Ibid.* 259); *Ennius arte carens* (*Am.* I, 15, 19).

Lo mismo se observa en Papinio Estacio: *Musa rudis ferocis Enni* (*Silvae* II, 7, 75).

20. Persio se refiere irónicamente a los sueños pitagóricos de Ennio en *Sat.* VI, 10-11: *Cor iubet hoc Enni postquam destertuit esse / Maeonides, Quintus pavone ex Pythagoreo*. E igualmente en *Chol.* 2-3: *nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini, ut repente sic poeta prodirem*.

21. Sobre la restante actividad poética de Vario cfr. H. Bardon, *La Lit. Lat. inc...II*, pp. 28-34.

22. Cfr. *Or.* 99: *At vero hic noster quem principem ponimus, gravis, acer ardens [...]*.

3. 2 Poesía dramática.

Ya ha quedado de manifiesto la supremacía que tanto Aristóteles como Horacio otorgan a la poesía dramática en la jerarquía de los géneros literarios debido a su carácter ejemplar para todo el universo poético. Por ello muchos de los principios y normas relativos al teatro se refieren implícitamente a toda la poesía.

Serán desarrollados a continuación todos esos principios que aparecen fundamentalmente en el *Ars Poetica* y en la *Epístola a Augusto*, observándose una clara evolución de una a otra en lo referente a la actitud de Horacio hacia el teatro.

Mientras en *A. P.* Horacio manifiesta un enorme entusiasmo destinado a glorificar el teatro, evocando las posibilidades del drama, explorando nuevas rutas, valorando positivamente las actitudes de los caballeros como espectadores, en la *Epístola a Augusto* considera una empresa casi imposible que se interesen por un teatro de calidad literaria unos espectadores cuyo interés se centra casi exclusivamente en lo espectacular de la puesta en escena sin atender en absoluto a la calidad poética de la obra. Hasta los caballeros se han contagiado del mal gusto de la plebe.

La poesía dramática aunque coincide con la épica en ser una imitación de acciones humanas y en requerir una cierta magnitud

en su extensión, difiere de ella esencialmente en que se trata de una poesía destinada a la representación escénica. De ello derivan una serie de aspectos extrapoéticos que influyen notablemente en el desarrollo del drama, tal es el caso de la actitud del público en las representaciones.

3. 2. 1 ORIGEN Y DESARROLLO DE LA POESIA DRAMATICA.

Horacio trata de los orígenes del drama en tres ocasiones: en A. P. 276 ss. expone su opinión sobre los orígenes del teatro en Grecia; en Ep. II, 1, 139 ss. trata de los orígenes del drama romano y en A. P. 220 ss. se encuentra la teoría horaciana sobre los comienzos del drama satírico.

Precisamente el primer verso de este último pasaje expone la teoría horaciana sobre los orígenes de la tragedia:

carmine qui tragico vilem certavit ab hircum.

El término latino *hircus* corresponde al griego *τράγος*, 'macho cabrío', con el cual Horacio deriva etimológicamente el género trágico de este *τράγος* que se entregaba como premio al vencedor y que era sacrificado en honor de Dionisos.¹

Parece ser² que la teoría horaciana es de origen alejandrino y probablemente asignaba un común origen rústico a la tragedia y a la comedia.

Horacio se aparta aquí de la teoría aristotélica que asignaba a la tragedia un origen en las improvisaciones de los corifeos que entonaban los ditirambos en las fiestas en honor de Dionisos³.

En efecto, el corifeo entonaba el canto y a continuación respondía el coro. Aristóteles vio en este enfrentamiento entre el coro y el corifeo el origen del elemento dialogal y dramático

que se desarrollaría después.

Horacio vuelve de nuevo sobre el tema pero en esta ocasión no se refiere a los precedentes de la tragedia sino a la tragedia como tal en su estadio más primitivo:

*ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ
dicitur et plaustri vexisse poemata Thespis
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.*
(A. P. 276-278)

Horacio se hace eco de la opinión de aquellos críticos que atribuyen a Thespis la gloria de haber introducido un actor que hacía el prólogo y dialogaba con el coro, es decir, la gloria de haber creado la tragedia en su estadio más primitivo. Fueron los críticos alejandrinos quienes atribuyeron a Thespis esta innovación fundamental. Así lo afirma Dioscórides hacia mediados del siglo III a. C. en un epigrama⁴.

Pero los versos de Horacio afirman además con cierta fantasía que Thespis se desplazaba en carros con su compañía, a modo de actores ambulantes, representando sus composiciones en las que se mezclaba el canto y la representación y en las que los personajes actuaban untados con las heces del vino.

Tras Thespis, Horacio trata de las innovaciones introducidas por Esquilo guardando silencio sobre los intermediarios como Frínico y Quérilo, en la línea de la tradición aristotélico-alejandrina que sostiene una marcada tendencia a atribuir a Esquilo toda una serie de innovaciones

pertenecientes a varios dramaturgos innovadores:

*post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis
et docuit magnumque loqui nitique cothurno.*
(A. P. 278-280)

Horacio atribuye a Esquilo la invención de la máscara dramática propiamente dicha y el vestido talar de los actores. En ello parecen coincidir las diversas fuentes⁵.

Pero según Horacio Esquilo fue también el primero en construir un teatro estable de madera, esto es, en "construir una plataforma sobre pequeñas vigas de madera" donde actuaban los actores.

La Arqueología no ha podido aportar ningún dato que avale esta afirmación, basada posiblemente en una tradición⁶ de origen alejandrino.

Esquilo fue el primero en dar grandeza y seriedad a la invención hecha por Thespis: *et docuit magnum loqui* (v. 280).

En las fuentes antiguas se alude a este carácter serio y noble que el lenguaje trágico tuvo desde muy pronto pero sin atribuírselo a ningún autor concreto.⁷

En cambio, Dioscórides en los citados epigramas concuerda con Horacio en atribuir a Esquilo la grandilocuencia de la tragedia y, en general, también lo hace la tradición alejandrina y peripatética.

Finalmente, Horacio atribuye a Esquilo la invención del

coturno. Los restos arqueológicos parecen, sin embargo, indicar que este tipo de calzado es ciertamente romano y no anterior al año 200 a.C. De lo que no cabe duda, según todas las fuentes¹, es de que Esquilo hizo algo para mejorar el calzado de sus actores introduciendo un bota de suela muy alta.

Y aquí deja Horacio el progresivo desarrollo de la tragedia sin hacer mención de las mejoras introducidas por Sófocles con quien la tragedia llegó a su perfección según la opinión aristotélica. Tales mejoras fueron la introducción del tercer actor y de la escenografía¹

En lo que se refiere a la comedia griega Horacio es mucho más conciso y general: *successit vetus his comoedia, non sine multa / laude* (A. P. 281-282).

Horacio se desentiende de los orígenes de la comedia (quizás por considerar que son los mismos que los de la tragedia) y la toma en el momento en que ésta fue aceptada entre las representaciones oficiales a comienzos del siglo V¹⁰. En este sentido la Comedia Antigua de Cratino, Eupolis y Aristófanes es posterior a Thespis y Esquilo.

*sed in vitium libertas excidit et vim
dignam lege regi; lex est accepta chorusque
turpiter obticuit sublato iure nocendi.*
(Ibid. 282-284)

Para Horacio el fin de la Comedia Antigua y el paso a la

Comedia Media y Nueva viene motivado por un abuso de libertad.

A pesar de que en gran número de fuentes¹¹ se establece la conexión entre la restricción de la censura pública por el coro y el paulatino declive del coro en la Comedia Media y Nueva, los comentaristas están de acuerdo en que el paso de un tipo de comedia a otro no puede ser producido por un decreto, sino que debe ser causado por un cambio en las circunstancias políticas y económicas que hicieron reducir y suprimir el coro que en la Comedia Nueva limita su actuación a intermedios de danza y música.

En cuanto a los orígenes del drama satírico, Horacio se ocupa de él en A. P. 220-224:

*carmine qui tragico vilem certavit ob hircum
mox etiam agrestis satyros nudavit et asper
incolumi gravitate iocum temptavit eo quod
illecebris erat et grata novitate morandus
spectator, functusque sacris et potus et exlex.*

[El que con un poema trágico compitió por un vil macho cabrío, después también presentó en escena desnudos a los agrestes sátiros e intentó groseramente la chanza sin sacrificar la gravedad, puesto que el espectador, después de haber cumplido sus deberes religiosos, lleno de vino y desenfrenado, debía ser entretenido con espectáculos seductores y con una agradable novedad.]

Horacio sigue en este punto la tradición que atribuía la invención del drama satírico al poeta Prátinas de Fliunte, de finales del siglo VI a.C., posterior por tanto a la invención de

la tragedia como tal género, atribuida a Thespis.

Por lo que respecta a los orígenes del drama latino¹² Horacio se ocupa de ellos en *Ep.* II, 1, 139 ss.

Como los demás literatos de la época augústea¹³ también Horacio propone unos orígenes rústicos para el drama romano:

*Agricolae prisci, fortes parvoque beati,
condita post frumenta levantes tempore festo
corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem,
cum sociis operum pueris et coniuge fida
Tellurem porco, Silvanum lacte piabant,
floribus et vino Genium memorem brevis aevi.*

(*Ep.* II, 1, 139-144)

[Los antiguos labradores, fuertes, dichosos con poca cosa, después de guardar las mieses, aliviando en los días de fiesta su cuerpo y su espíritu que soporta las penalidades con la esperanza de su fin, con sus hijos y su fiel esposa, compañeros de fatigas, aplacaban a Telus con un cerdo, a Silvano con leche, y al Genio que se acuerda de la brevedad de la vida, con flores y vino.]

Dejando a un lado las diferencias con Virgilio (*G.* II, 380-381) y con Tibulo (*II*, 1, 55-56) que se refieren a la vendimia en vez de a la recolección de las mieses y los problemas que plantea la identificación de las fiestas y los ritos mencionados por Horacio, lo realmente importante a efectos literarios es la afirmación que viene a continuación (vv. 145-146) de que a través de esta costumbre surgieron las representaciones fescenninas que en versos alternados lanzaban rústicos sarcasmos:

*Fescennina per hunc inventa licentia morem
versibus alternis opprobia rustica fudit.*

Es muy posible que la fuente en la que se inspiran los autores de la época augústea sea Varrón¹⁴ que derivaba tanto el drama griego como el romano de unos orígenes rústicos y de las primitivas costumbres de Atenas y Roma.

Es también muy posible que la reoría varroniana tenga sus fundamentos en teorías helenísticas¹⁵ que defendían también orígenes rústicos para el drama.

Horacio presenta una evolución de estas representaciones fescenninas completamente paralela a la de la Antigua Comedia Griega: esta franqueza jocosa aceptada divirtió amablemente año tras año hasta que el juego, ya cruel, se convirtió en rabia declarada y comenzó a pasearse impunemente con aires de amenaza por las familias honestas, se promulgó una ley que prohibía citar a nadie en un poema injurioso y se vieron obligados a hablar bien y a deleitar por miedo al bastón (cfr. *Ep.* II, 1, 147-155).

Igual que ocurriera en la Comedia Antigua la libertad jocosa degeneró en ataques personales y en crueles injurias que hicieron que fuera preciso regularla mediante una ley (quizá la Ley de las XII Tablas).

Junto a esas raíces latinas, el agente catalizador que promovió el desarrollo del teatro romano en sus formas

literarias fue la influencia del teatro griego:

*Graecia capta ferum victorem cepit et artis
intulit agresti Latio; (Ibid. 156-157).*

La influencia griega suavizó la rudeza de las primitivas composiciones pero no hasta el punto de suprimir toda rusticidad. A Horacio le interesa sobre todo resaltar que todavía en su propia época hay restos de rudeza y falta de buen gusto. Muy posiblemente estas afirmaciones van dirigidas contra las corrientes arcaizantes de su época.

A partir del momento (sea cual fuere) en que los romanos descubren la utilidad de la literatura griega, ejemplificada aquí por la tragedia, intentaron traducirla y adaptarla en un primer momento, impulsados por su inspiración trágica y felizmente audaz y por su inspiración elevada y vigorosa, pero no consiguieron ni consiguen la perfección poética por la ausencia del trabajo de lima: *sed turpem putat inscite metuitque lituram (Ibid. 167).*

Pero los romanos no se limitaron a traducciones y adaptaciones sino que lo intentaron todo en el campo del teatro e inventaron nuevos subgéneros: la *fabula prae-texta* en la tragedia y la *fabula togata* en la comedia:

*Nil intemptatum nostri reliquere poetae
nec minimum meruere decus vestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
vel qui praetextas vel qui docuere togatas.*

(A. P. 285-288)

Pero como ocurriera con las adaptaciones de obras griegas, tampoco en los nuevos subgéneros se alcanza la cima de la perfección y de la gloria por la repugnancia de los poetas latinos hacia el trabajo de lima. Tan poderoso habría podido ser el Lacio por su literatura como por sus armas a no ser por este descuido de los poetas (*Ibid.* 289-291).

Al hacer hincapié en la necesidad de un perfecto dominio del *ars poetica*, Horacio está defendiendo por contraposición el credo estético-literario de los poetas augústeos.

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 2. 1

1. Junto a esta referencia horaciana se encuentra esta idea en Varrón (cfr. frag. 304 Fun.) y en Virgilio, *Georg.* II, 380-383.

2. Para la evidencias cfr. K. MEULI, "Altrömischer Maskenbrauch", *M H* XII (1955) pp. 206 ss, especialmente 226-227; K. ZIEGLER, "*Tragoedia*", *R E*, VI A, p. 1924.

3. Cfr. *Poet.* IV, 1449 a 9.

4. Cfr. *Anth. Pal.* VII, 410: Θέσπις ὅδε τραγικὴν ὅς ἀνέπλασα πρῶτος ἀοιδήν.

5. Cfr. *Sud.*, s. v., Ἀίσχ.; *Vita Aesch.*, p 121 W; PHILOSTR. *Apoll.* VI, 11; *Sophist.* 9, 1; Wilamowitz, *Aesch.* ed. mai. p. 14 n. 41 cita el *Epítome* de Hesychius: (Ἀίσχύλος) πρῶτος ἔυρε προσωπεῖα δεινὰ καὶ χρῶμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικούς. Tomado de Brink, *ad l.*

6. Cfr. Themistius, *Or.* XXVI, p. 382 D y Philostrato, *Sophist.* 9,1; Dioscórides, *Anth. Pal.* VII, 410. Tomado de Brink, *ad l.*

7. Aristófanes dice refiriéndose a Esquilo: κάλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι (*Ran.* 1060).

Por su parte Aristóteles dice simplemente que la tragedia se dignificó tarde: ὅψε ἀπεσεμνύνθη (*Poet.* IV, 1449 a 20).

8. Cfr. Pickard-Cambridge, *Dram. Fest.* 216, 230 n.3. Tomado de Brink, *ad l.*

9. Cfr. *Poet.* IV, 1449 a 18.

10. Cfr. *Ibid.* 1449 b 1 ss.: "Sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes [...] y sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los poetas llamados cómicos."

11. Cfr. A. KÖRTE, *R E*, XI, p. 1233-1236.

12. Para la abundante bibliografía sobre este tema cfr. Brink, *Horace on poetry III...*, p. 149.

13. Cfr. VERG. *Georg.* II, 380-386; TIBUL. II, 1, 51-58 y TIT. LIVIUS, VII, 2.

14. Cfr. Diomedes, *G. L. K.*, I, pp. 487-488.

15. Cfr. K. MEULI, "Altrömischer...", pp. 223, 228-229; HUPPERTH, *Horaz über die scaenici origines der Römer*. (Tesis) Köln 1961, p. 69; C. O. Brink, *Varron*, Entret. Fond. Hart, 1962, pp. 189-190. Tomado de Brink, *ad l.*

3. 2. 2 EL ARGUMENTO DE LA OBRA DRAMATICA.

Aristóteles¹ al definir la tragedia y sus elementos constitutivos muestra la esencia de la poesía dramática: la imitación de una acción por medio de personajes que actúan y no por medio de una narración.

De los elementos constitutivos de la tragedia (y de la poesía dramática) el más importante² es el argumento, *μῦθος*, que es para Aristóteles el principio y el alma de la tragedia³. No es de extrañar que le dedique once de los veintiséis capítulos de su *Poética*.

Horacio no le asigna una parte tan extensa ni pormenorizada como Aristóteles. Se limita a exponer unos cuantos principios de carácter general sobre el argumento de la obra dramática aunque ejemplifica sobre la tragedia.

En A. P. parte Horacio del tema de los personajes ya que en los versos 112-118 ha tratado el principio de que el estilo debe ser adecuado al personaje. De esta forma el tópico de los personajes le sirve de eslabón entre el estilo y el tema de la obra dramática. Casi sin percibirlo se pasa de un contexto a otro siendo el verso 119 el que realiza esta transición, debido en parte a su ambigüedad: *aut famam sequere aut sibi convenientia finge*.

En principio se refiere a los personajes pero

indudablemente Horacio tiene ya en mente el argumento de la obra que reaparecerá claramente a partir del verso 128 aunque haya expresiones que se refieren a él en los versos intermedios.

Horacio presenta a su interlocutor una doble posibilidad: "o sigue la tradición o inventa acciones coherentes", es decir, cosas que encajan unas con otras.

La oposición viene marcada por el sustantivo *fama* que abarca tanto la Historia como la tradición mítica y literaria y por el verbo *finge* que traduce el εὐρίσκειν de Aristóteles⁴ y el πλάττειν de los alejandrinos.

Horacio ha escogido como soporte de la oposición los extremos de la tríada helenística *historia*, *fama* (ἱστορία) - *verosimile* (πλάσμα) - *fictum, falsum, fabula* (μῦθος).

No obstante, la palabra clave del verso, *convenientia*, está apuntando evidentemente hacia la verosimilitud ya que difícilmente habrá adecuación y consistencia sin verosimilitud.

En el fondo, el principio que en este verso está aconsejando Horacio es el del *decorum, convenientia*, de la consistencia de unas acciones con otras, de unos episodios con otros.

Si uno escoge un tema tradicional, esa consistencia ya le viene dada. Lo único que tiene que hacer entonces es seguir fielmente la tradición.⁵

En cambio, si inventa el tema, ha de procurar sobre todo que la acción tenga consistencia.'

La valoración que hace el poeta de estas dos posibilidades aparece en los versos 128-130 de A. P.

Los autores modernos están de acuerdo en afirmar que el verso 128 (*difficile est proprie communia dicere*) es uno de los versos horacianos de más difícil interpretación.'

La dificultad radica en la interpretación de *communia*:

- a) Desde Porfirio se interpretó como equivalente al *famam* (v. 119) o a *publica materies* (v. 131).
- b) Desde Ps. Acro se relacionó con *quid inexpertum* (v. 125) y con *ignota indictaque* (v. 130).

La primera interpretación: "Es difícil tratar de forma personal temas conocidos", tradicionales, tiene que ser desechada porque no da buen sentido con los versos siguientes. Quienes la aceptan se ven obligados a ignorar o forzar la expresión *tuque* del mismo verso 128.

Una variante de esta teoría es la que identifica *communia* con κοινὰ διανοήματα o los *communes loci* de la retórica, 'pensamientos o argumentos generales'. El problema es que difícilmente se puede considerar que *communes loci* sea equivalente a *proferre ignota indictaque* mientras que en Horacio parece clara esta identificación con *communia dicere*.

La segunda interpretación arranca de Ps.Acro e identifica *communia* con *intacta*: " '*communia dicere*' idest *intacta*."

El problema radica en explicar cómo el término *communia* ha podido llegar a significar 'temas o caracteres nuevos, inventados'. Dos tipos de explicación se han dado:

1. *Communia* encierra una noción legal; tal explicación arranca también de Ps.Acro y fue especialmente aceptada en el Renacimiento aunque también posteriormente en el siglo XIX por Ritter y en el XX por Pasoli.

Dice el escolio del Ps.Acro:

" '*communia dicere*' idest *intacta*; nam quando *intactum est aliquid, commune est; semel dictum ab aliquo fit proprium [...]* *communia autem dixit quia quamdiu a nullo sunt acta aut dicta, singulis seque patent ad dicendum, ut verbi gratia: quemadmodum domus aut ager sine domino communis est, occupatus vero iam proprium fit, ita et res a nullo dicta communis est.*

2. *Communia* encierra una noción lógico-filosófica aplicada al lenguaje de la crítica literaria por Aristóteles.

Parece que fue en el siglo XVIII cuando apareció esta explicación en Francia y se debe a Piat (1730) cuyo comentario a este pasaje aparece en la p. 290 n.1 de las *Oeuvres* III de Dumarsais (1797).

En efecto, en una carta de Dumarsais, escrita en 1745 dice

"Ainsi *proprie communia dicere* c'est adapter si bien un caractère à un personnage particulier que tout ce qu'on fait dire à ce personnage, répond parfaitement à l'idée abstraite et général qu'on a du

caractère. *Communia* c'est le caractère en lui même dans le sens abstrait, général et métaphysique. *Proprie* c'est le caractère appliqué a un personnage et inventé pour être le tableau du caractère. Les mœurs d'un hypocrite, *communis*, ce sont les mœurs de Tartuffe, *proprie*. Du reste, Monsieur, je dois le fond de cette remarque a la note que M. Piat a fait sur ce passage dans le petit Horace qu'il fit imprimer en 1730 chez Brocas; note qu'il ne doit à aucun autre commentateur"¹

Esta interesante nota de Piat es la siguiente:

"*Hic communia sunt mores generatim et universum spectati, nulla ratione habita huius aut huius hominis. Proprie dicere est mores illos sive naturas alicui homini adscribere et illius proprias facere. Cum persona aliqua ex historia desumitur, habet iam mores suos, suam indolem, suam naturam propriam ac peculiarem: nec alius poetae labor incumbit nisi ut naturam eam iam factam et cognitam sequatur. Si nova persona effingitur, adiri necesse est naturas illas generales atque communes: atque ex iis hauriri unde huiusce personae indolem propriam conficias: quod est difficile Horatius dicit: ideoque suadet personas iam cognitatas adhiberi.*"

Pero ha sido posteriormente cuando gracias a Orelli (1838), Vahlen (1906) y Rostagni (1930) se ha fundamentado sólidamente esta teoría poniéndola en relación con las ideas expresadas por los términos aristotélicos καθόλου y καθ'ἑκαστον de *Poet IX*.

Aristóteles define καθόλου como el tipo de cosa que un cierto tipo de persona podría hacer o decir de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad¹. Este es precisamente el objeto de la poesía, lo universal, aunque luego ponga nombres propios e individuales.

En cambio, τὸ καθ'ἑκαστον, es lo particular¹⁰, lo que hizo o

le ocurrió a Alcibiades. En la concepción aristotélica el objeto de la historia es τὸ καθ' ἑκαστον.

Horacio no toma de Aristóteles esta concepción de la poesía, pero sí va a adoptar los conceptos, no los términos, para explicar el proceso de la creación poética.

En efecto, *communis* y *proprie* equivalen en cuanto términos a τὰ κοινά e ἰδιώως. No obstante, κοινόν aparece en Aristóteles junto a καθόλου como término equivalente¹¹ y entre los inmediatos seguidores de Aristóteles también ἴδιον es intercambiable con καθ' ἑκαστον¹².

Por lo tanto, en el verso 128 Horacio no se preocupa de la originalidad literaria, sino del proceso creativo de un poeta que, a partir de nociones generales sobre el comportamiento humano, va a tratar de encarnarlas en personajes concretos inmersos en una acción precisa.

Para Aristóteles el proceso de individualización se reducía a poner nombres concretos a los caracteres e introducir los episodios¹³.

Mientras que Aristóteles es un filósofo y un teórico de la poesía, Horacio es además de crítico literario, un poeta y sabe por experiencia que es muy difícil dar rasgos individuales a nociones generales.

Quedan así puestas de manifiesto en A. P. 119 y 128 las dos

dificultades que debe superar el que decida inventar un nuevo tema y un nuevo personajes: desarrollar acciones coherentes entre sí e individualizar conceptos universales.

Por ello no es de extrañar que recomiende a los noveles poetas que sigan los temas tradicionales (en lo cual se aparta también de Aristóteles que en varios pasajes¹⁴ de su *Poética* anima a la aventura de crear nuevas tragedias).

Esta preferencia de Horacio está manifestada en A. P. 129-130:

*rectius Iliacum carmen deducis in actus
quam si proferres ignota indictaque primus.*
[tendrás más éxito llevando a escena un poema del ciclo troyano que si sacas a la luz temas desconocidos y no trabajados por nadie.]¹⁵

Entendemos, pues, que *carmen Iliacum* es un 'poema del ciclo troyano', no exclusivamente de la *Ilíada*.

Ya el propio Aristóteles había precisado que "de la *Ilíada* y de la *Odisea* no se puede sacar más que una o dos tragedias de cada una, en cambio de los *Cantos Ciprios* un gran número y de la *Pequeña Ilíada* más de ocho"¹⁶.

Carmen Iliacum recoge el sustantivo *famam* del verso 119 y equivale a la *publica materies* del verso 131 y se opone a *quid inexpertum* del verso 125 y a *ignota indictaque* del v. 130.

Horacio recoge así la idea grecorromana de que la tragedia se provee de temas del amplio almacén de la poesía épica ya que,

como decía el propio Aristóteles, de una sola epopeya, puesto que tiene menos unidad, pueden surgir varias tragedias.¹⁷

Recurrir a temas tradicionales es más fácil que inventar nuevos temas, pero el poeta debe obviar un importante escollo: la imitación servil de los temas tradicionales y conseguir hacer suya propia esa materia tradicional: *publica materies privati iuris erit* (A. P. 131).

Esta concepción parece ser la misma que tenían los alejandrinos y daba más importancia a la forma que al contenido:

"Si un poeta toma de otros una materia informe y le aplica el propio espíritu, no lo consideraremos por eso menos valiente [...] Las leyendas de Tiestes, Paris, Menelao, Electra y muchas otras las trataron tanto Sófocles como Eurípides y otros muchos y no estimamos que por tal respeto los unos sean mejores y los otros peores, antes encontramos que el mismo que ha copiado el argumento es mejor que sus predecesores porque nos había aportado mayor calidad formal, τὸ ποιητικὸν ἀγαθόν."¹⁸

Y es que en poesía cuenta más el τὸ πεποιημένον εἶναι, el ser formado, que tener un rico contenido de ideas aunque en el fondo mantenían que no debe separarse la forma del contenido.¹⁹

A continuación da Horacio una serie de consejos para que el poeta consiga ser original tratando temas tradicionales. Y lo hace por vía de ejemplo: el ejemplo negativo de los escritores cíclicos que siguen las tradiciones de una forma imitativa y el ejemplo positivo de Homero que sigue creativamente la tradición²⁰.

[*si*] *non circa patulumque moraberis orbem.*

(A. P. 132)

[(un tema público será de tu privado poder, si) no te demoras en circunlocuciones de poca calidad y asequibles a todos.]

Horacio muestra su habitual habilidad para la *callida iunctura* también en este pasaje pues mediante el término *orbem* alude a los poemas cíclicos así como a lo que ellos significaban para los alejandrinos: monotonía, convencionalidad y reproducción pedestre y completa de viejas leyendas.

Recuérdese el epigrama 28 de Calímaco:

"Odio el poema cíclico y no me complace el camino en el que se arrastran los pasos de la masa; aborrezco al amante que se ofrece a todos; no bebo de la fuente común; rechazo todo lo público."

Horacio recomienda acudir a los poemas cíclicos pero es preciso transformarlos y "no preocuparse de traducirlos palabra por palabra como traductor fiel para no caer en una imitación servil de la cual no se pueda salir o por falta de confianza en sí mismo o por la presión de la ley del género"²¹ (cfr. A. P. 133-134).

El poema cíclico es un poema biográfico fundamentalmente y si el poeta no sabe o no es capaz de transformar su modelo, compondrá una tragedia biográfica que ya Aristóteles y sus seguidores rechazaban.²²

Según Rostagni, *ad l.*, Horacio alude indirectamente a la literatura romana arcaica que se limitó a traducir los modelos

griegos y al uso de la imitación en la literatura latina; también los propios poetas cíclicos eran imitadores serviles en la medida en que su *μίμησις* era una simple reproducción de todos los datos del mito.

Y un último consejo por parte de Horacio (vv. 136-139):

*nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim:
'fortunam Priami cantabo et nobile bellum'.
quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.*

Horacio critica aquí los proemios de los poetas cíclicos que prometen con palabras grandilocuentes la historia completa de un suceso memorable y después ofrecen un ridículo poema. No censura tanto el proemio en sí cuanto la falta de conexión con el resto del poema pues, como afirmó Aristóteles, "en los discursos y poemas épicos el exordio es una muestra del asunto"²³.

También Cicerón hace hincapié en la necesidad de conexión entre el proemio y el cuerpo del discurso: "*cohaerens cum omni corpore membrum*."²⁴.

Lo que subyace en estos versos es una referencia al principio de la unidad del poema que será desarrollado con más profundidad tomando a Homero como guía.

En efecto, Horacio propone los poemas de Homero como modelo de composiciones creativas aun partiendo de historias y argumentos conocidos.

En primer lugar, alaba Horacio el sencillo proemio de la *Odisea*. Luego pone de manifiesto la claridad del relato homérico que es fruto de la unidad de acción y de la concisión.

A diferencia de los poetas cíclicos cuyo propósito parece ser sacar humo del resplandor, el propósito de Homero es sacar luz del humo, crear un argumento lleno de claridad que aunque parta de un proemio vago e impreciso, gane brillantez gracias a la variedad de episodios que posteriormente se van sucediendo:

*non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat
Antiphatem Scylamque et cum Cyclope Charybdin.*

(A. P. 143-145)

La característica más típicamente homérica y que en la época alejandrina fue utilizada como criterio para diferenciar los poemas homéricos auténticos de los falsos fue la συντομία, la brevitás, tanto en la forma como en la trama, aunque aquí Horacio se refiere evidentemente a la segunda:

*nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri
nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo.*

(Ibid. 146-147)

[Y no se remonta a la muerte de Meleagro para cantar la vuelta de Diomedes, ni a los huevos gemelos para la guerra de Troya.]

Se confrontan así los dos poemas homéricos a dos poemas en los que la trama es muy parecida a la de la *Odisea* y la *Ilíada* pero aparece tratada en toda su extensión, es decir, de manera cíclica.

Aristóteles rechaza los poemas cíclicos como no poéticos y casi históricos:

"Las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos en los que necesariamente se describe no una sola acción sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual."²⁵

Homero, en cambio, es superior a todos los demás poetas pues "al componer la *Odisea* no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo, haber sido herido en el Parnaso y haber fingido que rehuía el ejército."²⁶

Y al componer la *Ilíada* "tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera [...] pues la fábula habría sido demasiado extensa y no fácilmente visible en su conjunto, o bien, guardando medida en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva."²⁷

De esta manera, según afirma Horacio, Homero "siempre se apresura hacia el desenlace y arrastra al oyente al centro de los hechos como si le fuesen conocidos, y lo que desespera que pueda tratar con brillantez lo deja",

*semper ad eventum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit et quae
desperat tractata nitescere posse, relinquit.*
(*Ibid.* 148-150)

La afirmación horaciana coincide plenamente con la apreciación de Aristóteles: "Homero después de un breve

preámbulo introduce inmediatamente un varón o una mujer."²⁸

Pero no es suficiente hacer una buena elección de la acción, separando del argumento todas aquellas acciones que le resten unidad. No son suficientes la unidad y la concisión. A pesar de ellas una composición puede resultar monótona.

En el proceso creativo del poema es muy importante también la variedad y riqueza de los episodios que se insertan coherentemente en la acción:

"Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general y sólo después introducir los episodios y desarrollar el argumento."²⁹

Los episodios no deben ser imaginados más que en segundo lugar, en función del esquema fundamental e integrados en la acción general, es decir, que no son más que medios al servicio de la acción que debe reducirse al esquema más simple.

Los episodios deberán tener dos características: variedad y, sobre todo, coherencia con el argumento único de la obra.

En el proceso creativo no basta la verdad (*fama, verum*) sea histórica o tradición mítica, el poeta inventará episodios ficticios (*ficta, falsa*) cuando desespere de hacer de un determinado episodio impuesto por la tradición un pasaje brillante:

atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet
(A. P. 151)

[e inventa mezclando hechos falsos con verdaderos.]

Ya en el verso 144 había relegado Horacio los episodios a la segunda fase de la creación poética (*dehinc*) y ya entonces había aludido a la posibilidad de introducir episodios maravillosos, fantásticos y ficticios (*speciosa miracula*).

Para Aristóteles la materia poética son las cosas que podrían suceder o las que han sucedido pero sólo en la medida en que son verosímiles o necesarias (cfr. *Poet.* IX). Admite lo maravilloso en la medida en que es verosímil pero rechaza de la tragedia lo maravilloso si es irracional:

"Es preciso ciertamente incorporar a las tragedias lo maravilloso (θαυμαστόν); pero lo irracional (ἄλογον) que es una de las principales causas de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya."³⁰

Para Aristóteles "fue sobre todo Homero quien enseñó a los demás poetas a decir cosas falsas como es preciso"³¹. Pues Homero sabe encubrir "lo absurdo sazonándolo con otras excelencias"³². Lo maravilloso se justifica por el placer que produce, porque es agradable.³³

Para la introducción de lo maravilloso se exigen dos condiciones : que sea verosímil (ἁδύνατα εἰκότα³⁴) y que esté ausente del argumento: "los argumentos no deben componerse de partes irracionales"³⁵ sino que o no deben en absoluto tener nada de irracional o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula.

También Horacio admite lo ficticio y lo maravilloso como materia poética pero pone igualmente condiciones: la más importante es que este tipo de episodios no rompan la unidad del argumento; su finalidad será simplemente darle variedad y atractivo: *primo ne medium, medio ne discrepet imum* (A. P. 152).

De esta forma todo el pasaje desde el verso 119 está centrado sobre la misma idea básica: la coherencia, la consistencia, la adecuada integración (*decorum*) de todos los elementos que conforman la materia de la obra poética: *convenientia sibi* inicia esta idea en el verso 119 y *ne discrepet* la cierra en el verso 152.

Más adelante Horacio volverá a imponer una exigencia para la utilización de lo maravilloso siguiendo las huellas de Aristóteles: la verosimilitud:

*ficta voluptatis causa sint proxima veris
ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi
neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.*
(A. P. 338-340)

Lo mismo que en Aristóteles, lo maravilloso es justificado por el placer y el deleite que produce: *voluptatis causa*.

En conclusión, el poeta creativo no se ve sometido a un tema que se le impone, sino que es él quien lo crea ya que no existe como tema sino en la medida en que es querido y seleccionado por el poeta. Igualmente, los episodios tampoco le son impuestos sino simplemente propuestos. De entre las

innumerables posibilidades que se ofrecen al poeta, éste debe hacer su elección de acuerdo con el fin que se propone.

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 2. 3

1. Cfr. *Poet.* VI, 1449 b 24 ss.
2. Cfr. *Ibid.* 1450 a 15-18.
3. Cfr. *Ibid.* 1450 a 38.
4. Cfr. *Ibid.* XIV, 1453 a 25.
5. AR. *Poet.* XIV, 1453 b 23 prohíbe manipular el núcleo de los mitos tradicionales: τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν.
6. Cfr. *Ibid.* VIII, 1451 a 32 ss; IX, 1451 a 39 y XV, 1454 a 33.
7. Brink en el Apéndice I de *Horace on poetry II...* p. 432 ss. da una exhaustiva visión de las teorías y los diversos puntos de vista de los principales comentaristas del A. P. desde Porfirio y Ps. Acro hasta nuestros días.
8. Tomado de Brink, *Horace on poetry II...*, p. 439.
9. Cfr. *Poet.* IX, 1451 b 8-9.
10. Así, J. W. H. ATKINS, *Lit. critic...* p. 84 traduce: "It is hard to create particulars out of universals".
11. Cfr. BONITZ, *Index Arist.* 356-20 ss., 399-29 ss. Tomado de Brink, *Horace on poetry II...*, 206.
12. Cfr. THEOPH. *Metaph.*, 20 8 b 20-27. Tomado de Brink, *Horace on poetry II...*, p. 206.
13. Cfr. *Poet.* XVII, 1455 b 12-13.
14. Cfr. *Ibid.* IX, 1451 b 19-26 y XIV, 1453 b 25.
15. La traducción es nuestra.
16. *Poet.* XXII, 1459 b 2 ss.
17. *Ibid.* XXVI, 1462 b 4.
18. Cfr. PHILOD. *De poem.*, V, col. 9, 5-9. Rostagni y Brink, *ad l.* citan varios textos de Filodemo.

19. *Ibid.* col. 10, 33 ss. Cfr. DEMET. *Interpr.* 113; Ps.DION. HAL. *Ars* 10, 19.
20. Cfr. AR. *Poet.* IX y XXIII.
21. La traducción es nuestra.
22. Cfr. *Poet.* VIII, 1451 a 16 ss.
23. *Reth.* III, 14, 1415 a 12 ss.
24. *De or.* III, 325.
25. *Poet.* XXIII, 1459 a 21 ss.
26. *Ibid.* 1451 a 31 ss.
27. *Ibid.* 1459 a 31 ss.
28. *Ibid.* 1460 a 9-10.
29. *Ibid.* 1455 b 1-2.
30. *Ibid.* 1460 a 12-13.
31. *Ibid.* 1460 a 19.
32. *Ibid.* 1460 b 2.
33. *Ibid.* 1460 b 17: τὸ δέ θαυμαστὸν ἡδύ.
34. *Ibid.* 1460 a 27.
35. *Ibid.* 1460 a 18-19.

3. 2. 3 *MORES ET PERSONAE.*

Para Aristóteles lo más importante en la composición de una pieza dramática es el argumento, que es como el alma de la tragedia. Pero en segundo lugar se encuentran los caracteres.

No podía ser de otra forma ya que la poesía dramática consiste esencialmente en la imitación de una acción. Pero la acción necesita un soporte humano, necesita encarnarse en unas personas concretas que la lleven a cabo en consecuencia, la poesía dramática es también una imitación de las personas que actúan, que realizan una determinada acción.¹

Horacio se ocupa de las *mores* en diversos pasajes del *A. P.* A excepción de *A. P.* 153-178, Horacio no trata de las *mores* en sí mismas sino en relación con otros principios básicos de la crítica literaria: así en *A. P.* 114-118 se trata de los caracteres en relación con la dicción indicándonos que ésta debe adecuarse a ellos¹. Inmediatamente a continuación (vv. 119-130) y con la finalidad de evitar un corte abrupto entre estilo y contenido y mostrar la estrecha relación que existe entre ambos (separables sólo metodológicamente), vuelve a tratar de los caracteres en relación con el argumento de la obra dramática. Y finalmente aparece nuevamente este tópico a propósito de la formación del poeta, vv. 312-318.

El pasaje que trata de los caracteres en sí mismos, *A. P.*

153-157, está estructurado en una introducción (vv. 153-157), el desarrollo de las cuatro edades del hombre (vv. 158-174) y una conclusión (vv. 175-178).

En la introducción expone Horacio la pasión del pueblo romano por las *mores*. Tan importante es la caracterización de los personajes que de ella va a depender el éxito o el fracaso de la obra:

*tu quid ego et populus mecum desideret audi:
si plosoris eges aulaea manentis et usque
sessuri donec cantor 'vos plaudite' dicat,
aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores.*

(A. P. 153-156)

[Tú escucha lo que yo, y conmigo el pueblo, queremos oír, si tienes necesidad de alguien que te aplauda tras esperar la caída del telón y permanezca sentado hasta que el cantante diga: 'Vosotros, aplaudid', tienes que darte cuenta de las costumbres de cada edad.]

También recalca Horacio esta afición del pueblo romano por las obras con buena caracterización en A. P. 319 ss. donde manifiesta que una pieza dramática con una correcta caracterización, *morata recte fabula*, "deleita y entretiene mejor al pueblo, aunque carezca de belleza, palabras de peso y de arte, que los versos carentes de contenido".

La diferencia entre ambos pasajes estriba en que mientras A. P. 319 encierra una censura hacia el gusto pragmático y materialista del pueblo romano, que no le da la importancia que merece al *ars*, aquí Horacio se suma como crítico a la opinión

del pueblo que valora la buena caracterización de los personajes.

La segunda idea que Horacio presenta en esta introducción no es sino una concrección de la anterior: la buena caracterización de los personajes aparece ligada al *decorum*:

mobilibus decor naturis dandus et annis

(A. P. 157)

[Tienes que dar lo que conviene a naturalezas y años cambiantes.]

El término *decor* está indudablemente traduciendo una de las cuatro cualidades exigidas por Aristóteles a los caracteres: τὸ ἁρμόττον¹.

En estos versos introductorios Horacio ha escogido como punto de referencia para establecer su *ethologia* la edad.

La tipología horaciana dedica una sección a cada una de las cuatro edades en que divide el devenir del hombre por la vida: niñez, juventud, madurez y senectud.

Los rasgos característicos del niño son la pasión por el juego y el continuo cambio de estado de ánimo²:

*reddere qui voces iam scit puer et pede certo
signat humum, gestit paribus colludere et iram
colligit ac ponit temere et mutatur in horas.*

(A. P. 158-160)

El adolescente³ goza con caballos y perros⁴ y con los ejercicios gimnásticos del campo de Marte, es moldeable como la cera para inclinarse hacia el vicio y, sin embargo, no soporta

que se den consejos porque, como dice Aristóteles¹, cree que lo sabe todo; no se preocupa de proveerse de cosas que puedan serle útiles y es derrochador y pródigo de su dinero porque vive lleno de esperanza en el futuro² porque no ha experimentado todavía la privación³; es elevado¹⁰, *sublimis*, está lleno de ardientes deseos pero abandona pronto lo que ha amado¹¹.

En la madurez se produce un cambio de gustos porque la edad y el corazón viril buscan ante todo el poder y la amistad, *opes et amicitias* (v. 167) en la medida en que éstas suponen relaciones influyentes y útiles; se esfuerzan por conquistar un cargo en la política (*inservit honori*) y procuran actuar con tacto y prudencia para no realizar acción alguna de la cual tengan que arrepentirse y que cueste mucho ser rectificada (v. 168).

A la vejez dedica mayor número de versos. La primera característica del anciano es que vive envuelto en muchas molestias (*multa incommoda*) o bien porque trata de adquirir recursos y el desdichado, por temor se abstiene de usar los ya adquiridos¹² o bien porque lo administra todo con miedo y sin entusiasmo¹³ (*timide gelideque*), todo lo aplaza para mañana (*dilator*), fácil en alimentar grandes esperanzas¹⁴ (*spe longus*), inactivo y ávido de futuro¹⁵, difícil de contentar, gruñón y quejumbroso¹⁶, siempre está alabando el pasado¹⁷ y censurando a

los más jóvenes.

Cierra Horacio este pasaje con una doble conclusión: una de tipo psicológico y experimental:

*multa ferunt anni venientes commoda secum
multa recedentes adimunt.* (A. P. 175-176).
[Los años, al transcurrir, traen consigo muchas cosas buenas, pero al retirarse se llevan muchas otras.]¹⁴

Otra de tipo práctico-literaria que viene a recoger de forma cíclica la idea del *decorum* expresada al comienzo del pasaje:

[...] *ne forte seniles
mandentur iuveni partes pueroque viriles
semper in adiunctis aevoque morabimur aptis.*
(A. P. 176-178)

[Que no se encargue a un joven el papel de un anciano, ni a un niño el de un hombre ya formado; que siempre se quede en los rasgos característicos de su edad y apropiados a ella.]

Todos los comentaristas plantean el problema de las fuentes de este pasaje. Una *ethologia* semejante se encuentra en Aristóteles en *Rhet.* II, 12-14. Pero a pesar de la semejanza no se puede afirmar que Horacio se ha inspirado directamente en los capítulos aristotélicos, aunque puede pensarse en una inspiración en último término.

Las diferencias con Aristóteles son manifiestas: en primer lugar, el pasaje de Aristóteles aparece encuadrado en un tratado sobre el arte de componer discursos, en concreto en la *inventio*, y tiene como ofrecer al orador una visión de la diversidad de

caracteres según la edad de sus oyentes, ya que deberá adaptar su discurso a quienes le escuchan; en cambio, el pasaje horaciano está inserto en un tratado sobre poesía y advierte a los jóvenes compositores que la actuación de los personajes deberá ser fiel reflejo de su carácter y éste debe ser apropiado a la edad que se les asigne.

Otra diferencia es que Aristóteles describe solamente tres edades (juventud, senectud y madurez) mientras que Horacio añade la niñez. Además, mientras que Horacio mantiene el orden cronológico, Aristóteles hace una contraposición de los extremos, juventud y senectud, para indicarnos en breve síntesis que el hombre maduro posee los aspectos positivos de ambas consiguiendo el punto de equilibrio entre los excesos de la juventud y de la senectud.

Por otra parte, la *ethología* aristotélica es más extensa y más rica en cualidades y detalles.

Aunque la época helenística era muy aficionada a este tipo de *ethología*, no es posible saber si Horacio tuvo algún intermediario helenístico. Además Horacio era suficientemente experto en el análisis de la conducta humana (como lo demuestra en las *Sátiras* y *Epístolas*) como para necesitar un modelo concreto de *ethología* por el cual guiarse.

En muchas ocasiones, además, se deja entrever el color

típicamente romano de la *ethologia* horaciana, especialmente en la descripción del carácter de los jóvenes. En concreto los versos 161 y 162 describen aspectos totalmente romanos: desde el adjetivo *imberbis* que está precisando una etapa concreta del *iuvenis* señalada también por el ablativo absoluto *custode remoto* que alude a la toma de la *toga virilis* a los 16-17 años, hasta algo tan típicamente romano como la equitación, la caza y los ejercicios gimnásticos y militares en el Campo de Marte.

También el *inservit honorí* que caracteriza al hombre maduro es un rasgo típicamente romano: la entrega del ciudadano a la vida política.

El aspecto más chocante del pasaje horaciano es la inclusión de la niñez. En el teatro griego clásico los niños apenas tienen cabida; cuando se hace alusión a ellos, son meros sujetos pasivos de alguna acción. En la época alejandrina es posible que hubiera una mayor presencia de los niños en las piezas dramáticas.

"Todo se puede explicar si se admite que Horacio no sigue un manual cuyos preceptos reproduciría, sino que trata de dibujar la imagen de una cierta poesía, de una poética dramática romana tal como él la concibe [...] Lo que Horacio quiere expresar mediante este cuadro de las edades del hombre, desde la infancia hasta la muerte, es que el teatro en el que sueña será capaz de dar una imagen de la vida humana en su conjunto, el espectáculo del hombre en toda su riqueza y plenitud. Y esta ambición es característica de las formas itálicas, nacionales, del teatro, tal como nosotros las entrevemos."¹⁹

En definitiva, es posible que Horacio conociese la *ethologia* aristotélica, bien en sí misma o a través de la escuela peripatética, pero no cabe duda de que, en todo caso, la utilizó para sus propios fines y adaptándola a la problemática en teatro.

En A. P. 114-118 Horacio sienta el principio de que el tono, la dicción ha de ser apropiada a los caracteres. Cada personaje debe hablar según su naturaleza (dios, héroe, etc.), según su edad, según su *status* social (matrona-nodriz), según su profesión (mercader-agricultor), según su nacionalidad.

En A. P. 119-130 el tema de los caracteres aparece en íntima relación el tema del argumento de la obra dramática ya que toda acción necesita de unos personajes concretos que la lleven a cabo. Por lo tanto es preciso dar el salto de los caracteres universales, de los tipos generales, a las *personae*:

Este pasaje, usando el tópico de los caracteres, actúa de puente entre los tópicos del estilo y del contenido. Por lo tanto, en A. P. 119 el objeto de *famam sequere* y de *finge* puede ser tanto *personam* como *rem* y de hecho son totalmente intercambiables *quid inexpertum* (v. 125) y *personam novam* (v. 126) puesto que evidentemente una acción nueva exige personajes

nuevos.²⁰

La doble posibilidad que Horacio apuntaba para el argumento de la obra, es igualmente válida para los personajes: "o sigue la tradición o inventa un personaje que se muestre consistente en toda la obra".

En los versos que siguen Horacio desarrolla esta doble posibilidad: en los versos 120-124 trata de los personajes tradicionales, en 125-127 de los personajes (y temas) inventados por el autor.

Si uno escoge un argumento tradicional, los personajes son ya conocidos, γνώριμα ὀνόματα²¹, y su obligación será mantenerse fiel a los rasgos de carácter que la tradición le ha asignado a esos personajes. Así, caso de llevar a escena a Aquiles en el culmen de su gloria²², éste será activo, iracundo, inexorable, violento, negará que las leyes estén hechas para él y no reconocerá más derecho que el de las armas:

*impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.*
(vv. 121-122)

Medea, por su parte, será feroz e indomable (*ferox invictaque*), mientras que Ino estará siempre llorando (*flebilis*), Ixión será pérfido (*perfidus*), Io andará siempre errante (*vaga*) y Orestes aparecerá siempre triste y sombrío (*tristis*) (cfr. vv. 123-124).

Todos los personajes citados por Horacio en este pasaje pertenecen a la tragedia. Fuera del A. P. hay referencias a personajes tipo propios de la comedia. Así en Sat. I, 10, 40-42, a propósito de las comedias de Fundano, menciona tres personajes típicos de la *palliata*:

- la meretriz aparece con el mismo epíteto que en Terencio: *arguta meretrix*, una astuta meretriz;
- el esclavo está lleno de ingenio y se burla del dueño de la *domus*, del *pater familias*: *Davo eludente*. A este mismo personaje alude en A. P: 237 y en el verso siguiente a la esclava Pithias caracterizada por el adjetivo *audax* porque con sus engaños consiguió arrebatarse un talento a su amo.
- El *pater* es un hombre generalmente entrado en años (*Chremeta senem*) es el objeto de los engaños del esclavo; en A. P. 238 se alude a Simón engañado por su esclava Pithias: *emuncto Simone*. En Sat. I, 4, 48-49 se le asignan otros rasgos: "*pater ardens / saevit*" que coincide con el *Chremes iratus* de A. P. 94.

En Ep. II, 1, 172 le aplica Horacio el epíteto de *attentus*, 'ahorrativo', que tomado peyorativamente podría ser 'tacaño', 'avaro'.

- El joven, designado con el término *ephebus* en Ep. II, 1, 171 y con el de simple *filius* en Sat. I, 4, 50, se caracteriza ante todo por su enamoramiento, *amantis* en Ep. II, 1, 171, amigo de

prostitutas (cfr. *Sat.* I, 4, 49 ss.), es un insensato (*insanus*, v. 49), un derrochador (*nepos*, v. 49) y se emborracha con frecuencia (*ebrius* v. 51).

- El lenón es un personaje insidioso (*insidiosus*, *Ep.* II, 1, 171).

- Los parásitos serán siempre voraces: *quantus sit Dossennus edacibus in parasitis* (*Ep.* II, 1, 173).

Este pasaje de *Ep.* II, 1, 170 ss. se refiere a la caracterización que Plauto hace de los personajes de su comedia. Horacio condena las caracterizaciones plautinas como queda de manifiesto en el verso 173 cuyo sentido es que los parásitos de Plauto tienen un comportamiento tan primitivo y falto de arte que están al mismo nivel que el *Dossennus* de la *Atellana*, y en el carácter marcadamente negativo de los versos 174-176.

Esto en el caso de que uno elija un argumento tradicional. En cambio, si uno prefiere llevar a escena un argumento nuevo, tendrá que crear personajes nuevos, *personam formare novam*²³. En tal caso el personaje inventado será coherente y se mantendrá invariable en sus rasgos característicos desde el principio hasta el final de la obra:

*si quid inexpertum sacenae committis et audes
personam formare novam, servetur ad imum
qualis ab incepto processerit et sibi constet.*

(A. P. 125-127)

Horacio exige coherencia y consistencia para los personajes: otra de las cualidades aristotélicas para los caracteres: τὸ ὁμαλόν²⁴.

A esta dificultad de dar coherencia a los personajes creados se suma una dificultad previa: "es difícil dar rasgos individuales a cualidades y caracteres generales" (v. 128).

Finalmente, aparece *mores* en la sección dedicada al poeta para ilustrar el uso que el poeta debe hacer de su formación en filosofía moral y de una atenta observación de la vida misma. De una y otra el poeta aprenderá a asignar las cualidades apropiadas a los personajes.

El poeta tiene una función docente que cumplir y su enseñanza deberá atenerse a determinados principios morales que deberán reflejarse en la conducta de sus personajes. Horacio recoge aquí la primera de las cuatro cualidades que Aristóteles exige para los caracteres: "ὅπως χρηστὰ ᾗ (τά ἥθη)": "que sean buenos" y un carácter es bueno si sus palabras y acciones manifiestan decisiones buenas²⁵.

Así Horacio menciona las obligaciones para con la patria y los amigos, el amor debido al padre, al hermano, al huésped, los deberes de un senador, de un juez, de un general (A. P. 312-315) como algo que puede aprender en las *Socraticae chartae*

(*Ibid.* 310) y este aprendizaje posibilitará al poeta una apropiada asignación de actividades y cualidades a sus personajes: (*qui didicit reddere personae scit convenientia cuique* (*Ibid.* 316)).

Pero no se trata de una formación puramente libresca. Horacio se da cuenta de que la generalidad y la abstracción de la teoría moral preceden a la particularidad de la creación poética, y por eso aconseja también un estudio atento del modelo de la vida y de las costumbres: *respicere exemplar vitae morumque iubebo* (*Ibid.* 317).

El joven poeta debe tener perfectamente claros en su mente los vicios y virtudes del hombre que vive en sociedad; sólo así puede estar capacitado para juzgar y representar adecuadamente la realidad, considerándola en su aspecto universal y trascendiendo la simple reproducción de la realidad particular, aunque tenga que ofrecerla a través de acciones, lugares y personajes concretos, con fisonomía propia. Sólo así será un *doctus imitator*.

De esta forma la fuente el *ethos* es doble: los principios de teoría moral (vv. 309-316) y la conducta moral en la vida (vv. 317-318). La primera es ciertamente el *principium et fons* pero no constituye el carácter total. De hecho, la segunda indica realmente el concepto helenístico-romano de poesía, o más

bien, de la comedia como *imitatio vitae*.¹⁶

Hay que concluir que la principal cualidad que Horacio exige a los caracteres en los diversos pasajes es una vez más el *decorum*, la adecuación y conveniencia: recuérdense los términos *absona* (A. P. 112), *convenientia* (*Ibid.* 119 y 316), *decor* (*Ibid.* 157), *aptis, coniunctis* (*Ibid.* 178) que traducen de una forma u otra el ἀρμότιον aristotélico.

Secundariamente se alude a las demás cualidades aristotélicas de los caracteres: de una forma explícita se requiere la consistencia (τὸ ὁμαλόν) para los personajes creados e inventados por el poeta (A. P. 126-127) y de una forma implícita en A. P. 312-316 se alude al τὸ χρηστόν de Aristóteles.

Brink¹⁷ conjetura de modo provisional que A. P. 156-178 ilustran τὸ ὅμοιον. Pero no se encuentra ningún indicio que induzca a ello. En todo caso, puede haber una alusión indirecta a esta cualidad en A. P. 317 a través del término *exemplar*.

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 2. 3

1. Cfr. AR. *Poet.* 1450 a 38. Aristóteles se ocupa del "ethos" en *Poet.* VI y XV y en *Reth.* II, 12-16 y III, 7.
2. Cfr. *supra* el capítulo II. B. 2. 3. 2 sobre el metro y el tono, pp. 245-246.
3. *Poet.* XV, 1454 a 22.
4. Cfr. *Ep.* I, 20, 25 y TER. *Hec.* 310.
5. Horacio parece estar pensando en un muchacho de unos 16 años en adelante ya que a esa edad cambia la *toga virilis* por la *praetexta* y deja la custodia del pedagogo (*tandem custode remoto*, v. 161).
6. Cfr. TER. *Andr.* 55 ss. y *Pho.* 6-7.
7. Cfr. AR. *Reth.* II, 12, 1389 b 6.
8. Cfr. *Ibid.* 1389 a 19.
9. Cfr. *Ibid.* 1389 a 15.
10. Es muy difícil dar un sentido concreto a *sublimis* aquí ya que incluye aspectos como altruismo, deseo de sobresalir, de honor, de triunfo, incluso sentimiento de superioridad y altanería.
11. Cfr. AR. *Reth.* II, 12, 1389 a 3-8.
12. Cfr. *Ibid.* 1389 b 28 ss. y 1390 a 16 ss.
13. Cfr. *Ibid.* 1389 b 31 ss.
14. Se trata de una expresión oscura que ha dado lugar a diversas interpretaciones e intentos de corrección (Bentley propuso *spe longus*; A. Y. Campbell propuso *speculator*; etc.). Nuestra traducción está tomada de Rostagni, *ad l.* y aparece en el mismo sentido en P. Grimal, *Essai...* p. 168; en la ed. de Les Belles Lettres de Villeneuve, etc. Esta interpretación se basa en la relación entre esta expresión y el *avidus futuri* que cierra el verso. Horacio se complace así en poner de manifiesto la incoherencia por la cual el anciano es el más aferrado a la vida.

15. Cfr. AR. *Reth.* 1389 b 34.

16. Cfr. *Ibid.* 1390 a 21.

17. Cfr. *Ibid.* 1390 a 6 ss.

18. Cfr. HOR. *Od.* II, 5, 14.

19. P. Grimal, *Essai...* pp. 172-173.

20. La misma íntima relación entre acción inventada y personaje inventado aparece en AR. *Poet.* IX, 1451 b 22.

21. *Ibid.* 1451 b 20.

22. Así lo entiende P. Grimal, *Essai...* pp. 137-138; para Rostagni, *ad l.*, *honoratus* = *notus*, conocido por ser celebrado ya en otras obras; para Villeneuve, *ad l.*, equivale a φαίδιμος, ilustre.

23. Cfr. AR. *Poet.* IX 1451 b 20: (ὀνόματα) πεποιημένα.

24. Cfr. *Ibid.* XV, 1454 a 26.

25. Cfr. *Ibid.* 1454 a 17.

26. Cfr. S. SØRENSEN, "Horace, A. P. 317-318", *C&M* XXXVIII (1987), p. 119.

27. Cfr. *Horace on poetry I...* p. 140 n.1.

3. 2. 4 NORMAS DIVERSAS SOBRE LA COMPOSICION Y LA REPRESENTACION DEL DRAMA.

Después de esta *ethologia* presenta Horacio una serie de normas que afectan a los siguientes puntos:

- a) Acciones que se pueden representar en escena y acciones que se deben simplemente narrar.
- b) Extensión de la obra.
- c) Utilización del *deus ex machina*.
- d) La norma de los tres actores.
- e) Función del coro.
- f) La música en las representaciones dramáticas.

A continuación serán desarrollados en este mismo orden.

- a) Acciones que se pueden representar en escena y acciones que se deben simplemente narrar.

aut agitur res in scaenis aut acta refertur.

(A. P. 179)

[O la acción transcurre en la escena o se cuenta una vez pasada.]

Y sigue Horacio con una reflexión de tipo psicológico en los versos 180-182:

"Lo transmitido por la oreja excita menos los ánimos que lo que es expuesto ante los ojos, que no le engañan y que el espectador mismo se apropia para sí",

es decir, aquello de lo cual da fe por sí mismo porque es testigo directo.

La norma general, por lo tanto, es evidente: es preferible la acción a la narración puesto que la representación de la acción es precisamente la esencia de la poesía dramática.

"Sin embargo, no deberás sacar a escena hechos que conviene desarrollar dentro y apartarás de los ojos del espectador gran número de cosas que pronto relatará la elocuencia de un testigo presencial."
(*Ibid.* 182-184)

El principio esgrimido es una vez más el del *decorum* representado en esta ocasión por el término *digna* (v. 183).

Propone Horacio varios ejemplos de acciones que deben desarrollarse fuera de la escena:

*Ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.*
(*Ibid.* 185-187)

Dos ejemplos se refieren a acciones monstruosas y horrendas y los otros dos a acciones maravillosas, a metamorfosis. Pero Horacio no las sustrae a la vista de los espectadores por ser horribles o fantásticas, sino porque atentan contra el realismo y la apariencia de veracidad que Horacio exige para que la representación de una tragedia cumpla su objetivo: conseguir el placer mediante la compasión y el temor¹.

Ahora bien, como dice Aristóteles

"el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también pueden nacer de la estructura y entramado mismo de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que

oye contar los hechos se atemorice y se compadezca por lo que acontece [...] En cambio, conseguir esto por medio del espectáculo es menos artístico y no exige más que recursos materiales."⁷.

Así pues, la posición de Horacio es distinta a la Aristóteles. El teatro griego clásico es un teatro mucho más abstracto y más puro. El teatro romano heredó del teatro helenístico el considerable aumento de los medios materiales de la representación, lo cual no hizo sino potenciar la innata tendencia itálica a rodear las representaciones del mayor número posible de elementos accesorios.

Horacio se separa de Aristóteles debido a la influencia alejandrina y al "humanismo" de los romanos para quien la violencia es espectáculo, pero de gladiadores en el anfiteatro. No es propia, en cambio, del teatro.

Aristóteles y Horacio coinciden en que las emociones nacen de los hechos mismos pero mientras para Aristóteles la representación, el espectáculo, es un elemento muy seductor pero ajeno al arte y el menos propio de la poética, para Horacio la representación puede potenciar al máximo las emociones que despiertan en el espectador las acciones mismas, siempre que se mantenga la verosimilitud y la apariencia de realismo porque de lo contrario esas pasiones o emociones quedan automáticamente abortadas.

b) Extensión de la obra.

*Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula quae posci vult et spectata reponi.*

(A. P. 189-190)

[La obra que quiera ser reclamada y puesta en escena, que no sea más breve ni más larga que cinco actos.]

Parece que la división de la pieza dramática en actos no fue conocida en el teatro griego clásico, ni en la tragedia ni en la comedia. Aristóteles habla de la extensión de una obra dramática en términos muy generales:

"Es preciso que el argumento tenga cierta extensión pero de forma que pueda recordarse fácilmente [...] El límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor es más hermoso en cuanto a la magnitud, con tal de que pueda verse el conjunto. Y para establecer una norma general, es suficiente magnitud aquella en la cual, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio."³

Al hablar de las partes constitutivas de la tragedia dice que son prólogo, episodio, éxodo, y parte coral que se subdivide en párodo (primer coro después del prólogo) y estásimo (cantos del coro que permanece sin moverse). El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio es una parte completa de la tragedia entre dos cantos corales completos (dos estásimos) y el éxodo es una parte completa de la tragedia después de la cual ya no hay canto del coro.⁴

En las tragedias clásicas conocidas no existía un número fijo de episodios sino que varían de dos a seis. Parece ser que fue en época helenística cuando el número de episodios fue poco a poco fijándose en tres, a los cuales hay que sumar el prólogo y el éxodo.

La actuación del coro fue poco a poco desligándose cada vez más de la acción dramática, especialmente en la comedia, hasta quedar reducida a simples intermedios musicales que fueron los que dieron origen a una verdadera división de la obra en actos. La regla de los cinco actos sería, pues, alejandrina y de los teóricos alejandrinos la habrían tomado los críticos romanos, no los dramaturgos.

En efecto, Plauto no observa esta regla ni tampoco Terencio que construye sus obras sobre el principio de la acción continua aunque algunos gramáticos desde Varrón hasta Donato intentaron una división de Terencio en cinco actos.

Según se desprende de Donato⁵, Varrón se ocupó de esta norma de los cinco actos, lo mismo que Horacio en este pasaje. Pero en la dramaturgia latina hay que esperar hasta la tragedia de Séneca para encontrar aplicada esta norma de una forma directa por el propio autor.

c) Uso del *deus ex machina*.

*nec deus intersit nisi dignus vindice nodus
inciderit.* (A. P. 191-192)

[Que no intervenga un dios a no ser que el desenlace
se presente digno de un vengador;]

es decir, digno de un salvador que solucione las dificultades
presentes.

El teatro griego hacía mucho uso de las intervenciones
divinas, hasta el punto de que en la época helenística se
instaló en la escena un θεολογεῖον, una tribuna especial desde
donde hablaba la divinidad. Se utilizaba en los prólogos,
predicciones y epílogos.

Aristóteles condena la intervención de los dioses siempre
que no sea absolutamente necesaria para la comprensión de la
acción y sólo la admite para los acontecimientos exteriores a la
acción propiamente dramática pero que de una forma u otra están
intimamente ligados con ella y la justifican:

"Es, pues, evidente que también el desenlace de
la trama debe resultar de la trama misma y no como en
la *Medea* desde una máquina (ἀπὸ μηχανῆς) [...] pero
hay que recurrir a la máquina para los hechos
exteriores al drama o para lo que sucedió antes de él
sin que un hombre pueda saberlo o para lo que sucederá
después que requiere predicción o anuncio; pues
atribuimos a los dioses el verlo todo."

También aquí la postura horaciana es diferente puesto que
admite la intervención de los dioses en la acción misma del
drama, concretamente en el desenlace del nudo dramático, como lo

había hecho frecuentemente Eurípides y, posiblemente, los dramaturgos helenísticos.

En general, los dioses aparecen en el teatro latino con mucha mayor discrección que en la escena griega y son mucho más próximos a los mortales que los dioses griegos y sus acciones revelan ese sentimiento de omnipresencia que se tiene de los dioses.

Por ello Horacio da un paso más que Aristóteles: la intervención directa de los dioses sólo debe utilizarse cuando sea absolutamente conveniente para el desenlace del drama, cuando el nudo dramático no pueda resolverse adecuadamente sin ella. No basta que la intervención divina sea "interior" al drama, es preciso que todo desenlace sea imposible sin ella.

Una vez más el principio del que todo depende es el *decorum* manifestado en el término *dignus* del verso 191.

d) Norma de los tres actores.

nec quarta loqui persona laboret (A. P. 192).

Horacio restringe a tres el número de actores que dialogan a un tiempo sobre la escena. Si aparece un cuarto actor debe permanecer mudo.

Aristóteles⁷ dice muy brevemente que fue Sófocles quien introdujo el tercer actor y la escenografía con lo cual parece que la tragedia ha llegado a su desarrollo pleno y perfecto.

Es posible, pues, que el cuarto actor sea una invención helenística.

En la tragedia y en la comedia latinas la situación parece haber sido distinta a juzgar por algunos testimonios. Así Ps. Acro, *ad 1.*: "*loquentes [...] non amplius quam tres, licet aliter reperiatur in comoediis et tragoediis;*". Igualmente Diomedes: "*At Latini scriptores complures personas in fabulas introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent.*"¹.

Así pues, la norma horaciana corresponde al uso del teatro griego clásico al cual pretende Horacio que tome como modelo el teatro latino sujetándose a sus normas y a sus técnicas.

Es posible que exista una censura de falta de arte en los poetas dramáticos arcaicos que llegaron a introducir hasta seis actores. Séneca, en cambio, parece haber aceptado esta norma y sus tragedias, en general, respetan la ley de los tres actores.

e) La función del coro.

Los nueve versos en los que Horacio trata de este punto, están claramente divididos en tres secciones. Los tres primeros defienden la adecuada conexión que debe existir entre los pasajes del coro y la acción de la obra:

*Actoris partis chorus officiumque virile
defendat, neu quid medios intercinat actus
quod non proposito conducat et haereat apte.*

(A. P. 193-195)

[Que el coro mantenga el papel de un actor y su función personal, no cante entre los actos nada que no sea útil al tema (al fin propuesto) y que no se ajuste adecuadamente a él.]

Horacio utiliza también aquí el principio del *decorum* (*apte* v. 195) del coro que consiste en que ajuste su intervención al plan general de la obra.

En este punto Horacio sigue fielmente la tradición aristotélica:

"El coro debe estar considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides sino como en Sófocles. En la mayoría de los poetas los cantos no forman parte de la trama con más propiedad que lo puedan hacer de otra comedia; por eso se cantan en ellas canciones cuyo origen remonta a Agatón. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar cantos intercalados y adaptar de un poema a otro un monólogo o episodio completo?"¹⁸

En la tragedia helenística el coro no juega ningún papel en la acción, no es más que un elemento del espectáculo; sus cantos intercalados (*ἐμβόλιμα*) llenan los entreactos. Esta costumbre remonta, según Aristóteles a los últimos años del siglo V y

habría sido originada por Agatón.

Los preceptos de Horacio se basan claramente en la tradición aristotélica pero es indudable que piensa también en el teatro romano. Parece ser que las representaciones dramáticas preliterarias latinas desconocían la presencia del coro. Con la influencia de la literatura griega, los poetas, siguiendo los modelos imitados, acogieron el coro pero redujeron su importancia y paulatinamente cedió su paso a las monodias, *cantica variis modis*, cantados cada vez por un solo actor o bien se convirtieron en simples formas de intermedios musicales.

Por lo tanto, colocar de nuevo al coro entre los actores y en el mismo plano que ellos y hacerle partícipe de una misma acción es una verdadera innovación al mismo tiempo que una vuelta al teatro griego clásico.

Horacio desea que se atribuya al coro el papel de un verdadero actor totalmente inmerso en la acción; más aún, desea que el coro sea como la conciencia de los protagonistas. Por eso añade toda una serie de temas que puede desarrollar el coro, de acuerdo con la función moralizante y moderadora que emana de algunas cualidades como la sabiduría y la prudencia que le son inherentes:

*ille bonis faveat et consilietur amice
et regat iratos et amet peccare timentis;
ille dapēs laudet mensae brevis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;*

*ille tegat commissa, deosque precetur et oret
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

(A. P. 196-201)

Es muy posible que cada una de estas frases haya sido prescrita por Horacio pensando en ejemplos concretos de tragedias griegas pero no es menos cierto que se adaptan perfectamente a su concepción moralizadora y educativa de la poesía y que la exaltación del bien, de la mesa frugal, de la justicia, las leyes, la paz encajan de lleno en el esquema de valores romano y augústeo.

La presencia de un coro tal como lo describe Horacio, tendría importantes consecuencias para la tragedia: en primer lugar su intervención devolvería a la tragedia su medida humana ya que al poner en escena a héroes se crea un mundo de seres superiores que tiende a separarse de lo humano; el coro rompería ese encantamiento y pondría las cosas en su sitio; por otra parte, el coro hace más difícil la intervención de lo maravilloso ya que aproxima el mundo del drama a la vida cotidiana. El precepto horaciano es, pues, mucho más que un simple retorno al clasicismo griego.

f) La música en las representaciones dramáticas.

Estrechamente relacionado con la función del coro está este tema de la evolución de la música en las representaciones teatrales.

A diferencia de los pasajes precedentes Horacio no da en este punto ningún precepto. Se limita a describir el proceso histórico por el cual la música perdió su primitiva sencillez y calidad. Horacio expone dos tipos de sociedad y dos tipos de música y deja que el contraste ejerza su efecto.

Primer cuadro: una música sencilla, cuya única misión es acompañar al coro, corresponde a un pueblo pequeño pero de una moralidad íntegra (Cfr. A. P. 202-207).

Describe Horacio a continuación las causas que originaron un profundo cambio en este estado de cosas: el aumento de la riqueza y del ocio causa el florecimiento de las artes pero por otra parte origina una vida mucho más licenciosa que tiene un claro reflejo en las artes; también el escaso gusto artístico de los campesinos y de la plebe fue causa de la degeneración de la música (cfr. A. P. 208-213).

Tras la descripción de esta nueva sociedad, viene la pintura de la nueva música del teatro:

*sic priscae motumque et luxuriam addidit arti
tibicen traxitque vagus per pulpita vestem;
sic etiam fidibus voces crevere severis
et tulit eloquium insolitum facundia praeceps,*

*utiliumque sagax rerum et divina futuri
sortilegis non discrepuit sententia Delphis.*

(A. P. 214-219)

[De esta forma el flautista añadió al antiguo arte movimiento (= gesticulación) y lujo excesivo y en sus evoluciones arrastró el vestido por el escenario; también aumentaron las cuerdas (= los tonos) de la sobria lira y una audaz e inconsciente verbosidad trajo un lenguaje insólito y las sentencias que antes habían servido para dar útiles consejos y para predecir el futuro, no fueron muy distintas de los oráculos delficos.]¹¹

La descripción horaciana surte su efecto e inmediatamente se advierte la añoranza del poeta de una música sencilla y noble lamentablemente perdida.

En esta ocasión hay una formulación implícita del *decorum* de la música puesto que los procedimientos artístico-musicales deben adecuarse no sólo a principios estéticos sino también a unos principios morales.

Horacio, que habitualmente critica lo antiguo y no lo nuevo, aquí hace al revés y es que lo que subyace bajo el declive musical es la corrupción de las costumbres.

El pasaje horaciano se inspira claramente en un pasaje de la *Política* de Aristóteles, concretamente en VII, 5-7, si bien los puntos de partida de ambos son totalmente diferentes. Pues Aristóteles trata el problema de la educación musical del niño y del muchacho.

El proceso que partiendo del engrandecimiento político conduce al bienestar económico, al ocio y al desarrollo de las

artes es de inspiración aristotélica:

"Pues cuando la prosperidad les proporcionó mayor ocio y les hizo más magnánimos respecto a la virtud, tanto antes como después de las Guerras Médicas, enorgullecidos de sus obras se lanzaron a todo tipo de aprendizaje sin hacer distinción entre ellos, sino llenos de deseos. Y ésta fue la causa de que introdujeran también la flauta entre las disciplinas."¹²

También en el pasaje de Aristóteles se encuentra la idea de que los espectadores de las clases inferiores, mezclados con los espectadores distinguidos y educados, degradan la música con sus gustos vulgares¹³.

Da la impresión de que Horacio ha utilizado el pasaje aristotélico, bien directamente, bien a través de la tradición aristotélico-helenística, desviándolo de su primigenio entorno educativo hacia sus fines crítico-literarios.

El hecho de que el pasaje horaciano tenga carácter descriptivo y no preceptístico parece indicar que Horacio considera como un hecho irreversible el proceso de degeneración de la música e imposible una vuelta a la primitiva sencillez y austeridad de la música que servía pura y simplemente de acompañamiento.

En este sentido, sus sentimientos de añoranza por la simplicidad perdida coinciden bastante con los de Aristoxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, que se lamentaba de que los teatros se hubieran barbarizado y la música se hubiera

prostituido:

"Somos muy pocos los que nos acordamos de lo que era la verdadera música ya que también los teatros se han barbarizado completamente y la propia música totalmente vulgarizada avanza hacia la ruina total."¹⁴

La diferencia respecto a Horacio es que Aristoxeno se refiere a los ditirambos que con una profunda evolución a partir de la segunda mitad del siglo V habían invadido la escena helenística.

La añoranza de Horacio no obedece a una simple imitación de los posibles modelos griegos sino que tiene sus fundamentos en la propia evolución del teatro latino como lo demuestran algunos textos ciceronianos:

"Lo que es cierto es que aquellos fragmentos llenos de agradable asusteridad en las melodías de Livio y de Nevio son ahora ejecutados por cantores que están transportados y que tuercen el cuello y los ojos al compás de las inflexiones melódicas. La antigua Grecia se impuso enérgicamente contra esto [...] hasta el extremo de que la austera Esparta ordenó arrancar de la lira de Timoteo las cuerdas que éste había añadido a las siete."¹⁵

El teatro romano, aunque había reducido e incluso había llegado a suprimir los cantos corales, concedía una importancia extraordinaria a la música en las representaciones dramáticas a través de los *cantica variis modis* y de los *cantica* que conservaban un lugar muy importante en la obra.

El testimonio ciceroniano junto al de Horacio parecen indicar un profundo deterioro de la música dramática hasta el

punto de que los flautistas y cantores ocuparon la escena acompañando su música y sus cantos de gestos miméticos y de un lujo en el vestido propio más bien de mujeres. La situación no sería muy distinta de la de las tragedias helenísticas muy influidas por el ditirambo. Este paralelismo había permitido a Horacio tomar como punto de referencia la tradición aristotélica.

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 2. 4

1. Cfr. AR. *Poet.* XIV, 1453 b 12-13.
2. *Ibid.* 1453 b 1 ss.
3. *Ibid.* 1451 a 5 y 10-15.
4. Cfr. *Ibid.* 1452 b 16 ss.
5. Cfr. *Praef. in Ter. Hec.*
6. *Poet.* XV, 1454 a 37 ss.
7. Cfr. *Ibid.* IV, 1449 a 18-19.
8. *G. L. K.* I, 491. 2.
9. La traducción es nuestra.
10. *Poet.* 1456 a 25-31.
11. La traducción es nuestra.
12. AR. *Pol.* 1341 a 28-32.
13. *Ibid.* 1342 a 19-26.
14. ARISTOX. *ap.* Athen. XIV, 632 b. Tomado de Brink, *ad l.*
15. CIC. *De leg.* II, 39.

3. 2. 5 EL ESTILO.

Conviene distinguir en este apartado, como se ha hecho anteriormente al tratar del estilo en general, dos aspectos diversos del estilo: el "tono" y la versificación.

a) El "tono".

Debido al carácter ejemplar que para Horacio posee la poesía dramática, cuando se propuso abordar el tema del *color*, "tono", en la obra poética en general, en lugar de acudir a principios o preceptos teóricos de carácter general, ejemplificó lo que es el tono aplicándolo de forma concreta a la tragedia y a la comedia.

El pasaje de A. P. 89-118 le sirve a Horacio de puente perfecto para pasar de forma casi insensible de los preceptos y consejos sobre la poesía en general a la poesía dramática que ocupa el lugar de preferencia en el *Ars Poetica*.

Para el análisis de dicho pasaje véanse las pp. 239 ss. sobre el metro y el tono; recuérdese aquí simplemente que para Horacio el "tono" apropiado resulta de la perfecta adecuación del lenguaje, *verba*, al tema, a los caracteres y personajes y a las pasiones que se pretenden expresar y suscitar.

En este pasaje Horacio ejemplifica con el tono de la comedia y de la tragedia por lo que no vuelve a ocuparse de este

tema en el desarrollo que hace sobre la poesía dramática. Si se ocupa, en cambio, ampliamente del estilo del drama satírico (cfr. A. P. 225-250).

No obstante, se pueden aducir aquí otros pasajes de las diversas composiciones de Horacio que demuestran palpablemente que a los tres géneros dramáticos deben corresponder tres estilos totalmente diferentes.

Aristóteles define a la tragedia como imitación de una acción de carácter elevado en la que actúan personajes situados en alto grado de honra y prosperidad, como Edipo, Tiestes y varones ilustres de estirpes semejantes y que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purificación de tales estados emotivos, de tales pasiones¹.

Según el principio del *decorum* el estilo de la tragedia ha de acomodarse al tipo de acción, personajes y pasiones descrito por Aristóteles. Y en Horacio se encuentran ciertamente muchas referencias al estilo elevado de la tragedia.

Ya en las *Sátiras* para expresar que Polión escribe tragedias dice que canta las hazañas de los reyes, *regum facta* en trimetros yámbicos (*Sat.* I, 10, 42-43).

La tragedia es de carácter serio, grave (*severae tragoediae*, *Od.* II, 1, 9) así como elevado y vigoroso, lleno de fuerza y energía (*sublimis et acer*, *Ep.* II, 1, 165)¹. En este

sentido la actividad trágica de Polión es calificada en *Od.* II, 1, 11 como *grande munus*, donde el adjetivo *grande* tiene el sentido de 'elevada', 'sublime', 'grande'.

A su fuerza y energía parece referirse el verbo *desaevit* (*Ep.* I, 3, 14) cuyo sujeto estaría dedicado al arte trágico.

Parece ser que la pasión de la ira y la energía que lleva consigo implícita son más propias de la tragedia que de la comedia. Así en *A. P.* 94 Horacio disculpa al viejo Cremes el uso de un lenguaje enfático e hinchado porque es el que se adecúa a la pasión que le mueve en esos momentos: *iratus Chremes delitigat*.

En la paráfrasis de Ps. Acro al término *ampullas* de *A. P.* 97 se lee: *idest, irata verba*.

El carácter de la tragedia está marcado por una dignidad especial que se trasluce incluso en la noble vestimenta de los personajes (*pallae honestae*, *A. P.* 278) y exige esa misma dignidad para las composiciones y para sus cultivadores (cfr. *Ep.* II, 1, 164).

Otros pasajes se refieren a su estilo grandilocuente (*magnum loqui*, *A. P.* 280) que lleva aparejado el uso de palabras ampulosas, altisonantes y muy largas (*ampullas et sesquipedalia verba*, *A. P.* 97). Una expresión muy semejante aparece en *Ep.* I, 3, 14 donde Horacio pregunta a Floro si Ticio se dedica a

componer tragedias: *an tragica desaevit et ampullatur arte?*.

No obstante, la comedia se permite en algunas ocasiones utilizar el elevado lenguaje de la tragedia (*vocem comoedia tollit*, A. P. 93) e incluso un tono enfático (*tumido ore*, *Ibid.* 94) que Horacio disculpa en esta ocasión concreta.

Del mismo modo también a la tragedia se le permitirá utilizar en algunas ocasiones el estilo propio de la comedia, el *sermo pedester*, especialmente cuando quiera suscitar en los espectadores el sentimiento de la compasión con las desgracias y sufrimientos del héroe trágico (cfr. A. P. 95-98).

También en la sección dedicada al drama satírico aconsejará Horacio que sus dioses y héroes eviten el *sermo humilis* de las *tabernae*, en lo cual todos los comentaristas ven una clara alusión al estilo de las comedias latinas, esto es, de la *fabula togata*, también llamada *tabernaria* por el humilde ambiente que llevaba a escena y cuyo lenguaje y personajes eran de ínfima categoría.

Hasta tal punto es pedestre y llano el lenguaje y el tono de la comedia que si no fuera por el ritmo que le imprime el verso, sería mera conversación

*nisi quod pede certo
differt sermoni, sermo merus.
(Sat. I, 4, 47-48)*

Este hecho indujo a Horacio a poner en duda el carácter

poético de la comedia en sus primeras composiciones, haciéndose eco de la opinión de algunos críticos:

*Idcirco quidam, comoedia³ necne poema
esset quaesivere, quod acer spiritus ac vis
nec verbis nec rebus inest.*
(*Ibid.* 45-47)

Esta opinión no es evidentemente aristotélica ya que Aristóteles a pesar de considerarla inferior a la tragedia nunca puso en duda su carácter poético.

Parece tratarse de una opinión de algunos seguidores de Aristóteles⁴ que no hace sino aplicar a la comedia el principio aristotélico de que hacer poesía no es simplemente escribir en verso⁵.

Lo mismo que Aristóteles había negado el carácter poético al poema físico de Empédocles⁶ porque no constituía una "imitación", también algunos críticos posteriores a los cuales Horacio se adhiere momentáneamente, apartándose del concepto aristotélico de la "mimesis" como fundamento de la poesía e inclinándose más bien al concepto democriteo y platónico de la poesía como θεῖα μανία, esto es, como inspiración, negaban a la comedia su naturaleza poética, en cuanto que carece de inspiración ardiente y de fuerza tanto en el contenido como en el estilo y reproduce fielmente la vida y el lenguaje cotidianos.

Aristóteles y Horacio coinciden en que ser poeta no es

simplemente escribir en verso pero su concepto de lo poético es diferente. Por eso para Aristóteles la comedia es poesía porque es "mímesis", aunque lo sea de acciones vulgares y de personas de calidad moral o psíquica ordinarias. Para Horacio, en cambio, la comedia deja de ser poesía porque es precisamente "mímesis" de la vida cotidiana.

En efecto, a la duda, asumida por Horacio, de algunos críticos postaristotélicos sobre el carácter poético de la comedia por falta de inspiración y de fuerza, alguien podría objetar (at) que no es cierto que la comedia carezca de *acer spiritus ac vis* y cita el ejemplo del *pater ardens* que reacciona violentamente al hijo disoluto y derrochador en tono vehemente y apasionado (cfr. *Sat. I, 4, 48-52*).

Horacio rebate esta objeción con unas palabras que revelan su opinión de que la "mímesis" perfecta de la vida, es decir, el realismo, es im-poético en *Sat. I, 4, 52-53*:

*numquid Pomponius istis
audiret leviora, pater si viveret?*

[¿Acaso escucharía palabras menos graves Pomponio (personaje famoso por su vida licenciosa) si viviera su padre.]

El apasionamiento del *pater* de la comedia no es el *acer spiritus* que Horacio pide, es un apasionamiento natural, propio de la vida cotidiana. E inmediatamente Horacio saca la conclusión:

*non satis est puris versum perscribere verbis
quem si dissolvas, quivis stomachetur eodem
quo personatus pacto pater. (Ibid. 53-56)*

[No es suficiente colmar con palabras sencillas (comunes, ordinarias) la medida del verso, ya que si lo libras del ritmo métrico, cualquier persona se enfadaría del mismo modo que el padre de la comedia.]

Así pues, la gran proximidad de la comedia al *sermo* radica en el hecho de que sus versos están compuestos de palabras comunes y ordinarias (*puris verbis*). Y a su vez, el lenguaje de la comedia es sencillo y llano porque su acción y sus argumentos están tomados de la vida cotidiana (*ex medio quia res accersit*, *Ep. II, 1, 168*).

En *Cic. Or. 67*, donde la opinión sobre el carácter no poético de la comedia es asociado al punto de vista peripatético sobre el metro, existe un gran paralelismo con el pasaje horaciano:

"Y así veo que a algunos les ha parecido que el estilo de Platón y de Demócrito, aunque lejos del verso, sin embargo, porque marcha con vehemencia y usa figuras muy resplandecientes de dicción, debía considerarse poesía más bien que el de las obras de los poetas cómicos; pues en éstos, excepto los versecillos, no hay nada distinto de la conversación ordinaria."

Todo el pasaje horaciano de *Sat. I, 4, 45 ss.* no es más que de una duda¹ sincera de Horacio que al final del pasaje deja abierto el tema: "En otra ocasión estudiaremos si es o no verdadera poesía" (v. 63) que se refiere en primera instancia a la sátira que es el problema central planteado por Horacio pero

también evidentemente afecta a la comedia por las relaciones de semejanza que en determinados puntos ha establecido Horacio entre ambos géneros.

De hecho estas primitivas dudas de Horacio quedarán totalmente despejadas en lo referente a la comedia y así se observa que en *A. P.* no se pone en duda en ningún momento la naturaleza poética de la comedia que es aristotélicamente reconocida como uno de los varios géneros de "mímesis" poética.

Junto al lenguaje coloquial y familiar que es el típico de la comedia aparece estrechamente unida otra característica mencionada por Horacio: una gran libertad de expresión, *libertas*, cuyo abuso fue la causa de su transformación y degeneración (cfr. *A. P.* 282).

Que el estilo de la comedia sea sencillo y llano no quiere decir, en absoluto, que no requiera esfuerzo al contrario, en *Ep.* II, 1, 169-170 afirma que la comedia exige tanto más trabajo cuanto menos indulgencia se le concede al poeta cómico precisamente por cultivar un género que requiere simplemente un estilo llano. Así el poeta cómico debe recurrir también continuamente al trabajo de lima para ofrecer una versificación perfecta en su ritmo, en su musicalidad (cfr. *A. P.* 263-274), una adecuada caracterización de los personajes (cfr. las críticas a los personajes tipificados de Plauto en *Ep.* II, 1,

170 ss.) y unos chistes graciosos e ingeniosos sin recurrir a las fáciles y típicas groserías (cfr. *A. P.* 273).

No deja de ser sorprendente que Horacio dedique nada menos que una treintena de versos al drama satírico. ¿Por qué este interés hacia un género que en la literatura griega de época clásica apenas tuvo importancia alguna, un género al cual Aristóteles no presta atención alguna porque en su época se encuentra en plena decadencia, un género exclusivamente ático y alejandrino del cual no hay constancia alguna en la literatura romana?

¿Pretende simplemente Horacio, en su calidad de crítico mostrar su erudición sacando a la luz un género antiquísimo y olvidado, sin ningún propósito práctico, sin ninguna relación con la escena romana contemporánea, moviéndose simplemente en las altas esferas de la especulación?

El punto de vista de Horacio es tanto tradicional como contemporáneo y no se hubiera pronunciado sobre este género tal como lo hizo si no lo hubiera considerado viable en algún sentido.

Este género había resurgido en la época helenística bajo el impulso de los Ptolomeos que pretendían descender de Dionisos y de Hércules. Fue especialmente el poeta Sositeo quien compuso

algunos dramas satíricos según la antigua forma.

No es, pues, extraño pensar (como lo hace Rostagni en sus notas introductorias a este pasaje) que se hubiera constituido un capítulo expreso sobre este tema, añadido a los preceptos aristotélicos de la *Poética*, en las fuentes helenísticas en las que se habría inspirado Horacio.

Pero a tenor de la orientación pragmática que se observa siempre en el *Ars Poetica* esta tradición alejandrina no justificaría por sí misma el interés de Horacio por el drama satírico si no hubiera visto en la escena nacional la posibilidad de un drama satírico romano.

A este efecto, P. Grimal¹ ofrece varias evidencias sobre tradiciones itálicas próximas en determinados aspectos al drama satírico de tradición alejandrina. Así la *satura* dramática hacía intervenir en el abigarrado cortejo que la "representaba" a personajes que desde muy pronto fueron asimilados a los sátiros del mundo griego con los cuales tenían en común la desnudez, su charlatanería popular, cómica, grosera, sus chistes atrevidos¹⁰.

En un pasado más próximo, también en la farsa popular de Italia meridional se concedía un lugar a los sátiros. Estas farsas fliácicas adquirieron forma literaria como *hilarotragodia* alrededor el 300 a.C. con Rintón de Siracusa. A través de los

vasos fliácicos que representan sobre todo parodias mitológicas se conoce la gordura de sus actores con grandes adiposidades así como la presencia del falo.

Confirmaciones suplementarias aportan los relieves pompeyanos en los cuales junto a máscaras trágicas figura la máscara de un sátiro.

Quizá Horacio no está tan lejos de la realidad contemporánea como se ha pensado. Cree que es posible crear un drama satírico romano que sintetice elementos de la cultura griega y la tradición itálica. Y esta síntesis le parece posible porque responde a las tendencias profundas del naturalismo itálico y las más antiguas tradiciones del teatro latino.

Sin duda su opinión debía ser errónea y sus propósitos tan irreales en este sentido como la reimplantación del coro en la tragedia.

El pasaje horaciano se basa en la idea de que el drama satírico es una forma intermedia entre la tragedia y la comedia, es una especie de tragedia festiva. Por lo tanto, siguiendo el principio del *decorum* su estilo corresponde al *medium dicendi genus* entre la elevada gravedad de la tragedia y el familiar realismo de la comedia: sin perder la dignidad trágica que corresponde a sus personajes (dioses y héroes), *incolumi gravitate* (A. P. 222) el poeta debe conseguir un ambiente jocoso

y festivo pero sin caer en el estilo humilde de la comedia. Es, una vez más, el ideal del justo medio. Obsérvese a este propósito el repetido oximoron *gravitate iocum* (v. 222), *seria ludo* (v. 226), *pudibunda protervis* (v. 223).

La idea del estilo intermedio se desarrolla en tres tiempos en relación con los personajes propios del drama satírico:

1º. Dioses y héroes. El drama satírico está estrechamente unido a la tragedia por su origen y porque los personajes de ambos son los mismos: dioses y héroes. Pero su finalidad es distinta: para la tragedia es la purificación de estados anímicos como la compasión y el temor; el drama satírico era ofrecido al público como una especie de relax después de la tensión de las obras trágicas. El poeta tiene que captar la atención de un público cargado de vino pero manteniendo siempre la norma del *decorum* propio de los dioses y héroes:

*verum ita risores, ita commendare didaces
conveniet Satyros, ita vertere seria ludo
ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
regali conspectus in auro nuper et ostro
migret in obscuras humili sermone tabernas
aut, dum vitat humum, nubes et inania captet.*

(A. P. 225-230)

[Pero convendrá avalar a los Sátiros, reidores y mordaces, y transformar las cosas serias en broma de tal manera que cualquiera que sea el dios o el héroe que se presente, visto recientemente rodeado de oro y púrpura regios, no termine en oscuras chozas por su lenguaje de baja condición, o mientras evita ponerse a un nivel demasiado bajo caiga en las nubes y el vacío.]

Concluye este apartado con una sugestiva comparación de la tragedia con una dama romana. Horacio equipara a los personajes propios de la tragedia (dioses y héroes) con la tragedia misma por eso se observa una atrevida personificación de la tragedia:

*Effutire levis indigna Tragoedia versus,
ut festis matrona moveri iussa diebus,
intererit Satyris paululum pudibunda protervis.*

(*Ibid.* 231-233)

[Es indigno de la Tragedia charlar en versos livianos; de la misma manera que una madre de familia respetable a la que se obliga a bailar en días festivos, estará un poco avergonzada en medio de los Sátiros descarados.]

22. Sileno, el padre de los Sátiros, es el personaje que mejor representa el estilo medio del drama satírico ya que se encuentra en una posición intermedia entre la dignidad de dioses y héroes y el carácter burlón y desvergonzado de los Sátiros.

En este estilo medio el poeta acepta gustoso los vocablos ordinarios pero no debe apartarse tanto del tono trágico que Sileno, el sabio educador de Dionisos, hable como los esclavos de la *palliata*; la diferencia no radicará tanto en las palabras en sí mismas cuanto en una ordenación y composición menos común de las mismas:

*non ego inornata et dominantia nomina solum
verbaque, Piones, satyrorum scriptor amabo,
nec sic enitar tragico differre colori,
ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax
Pithias, emuncto lucrata Simone talentum,
an custos famulusque dei Silenus alumni.*

(*Ibid.* 234-239)

[Si yo, Piones, escribiera dramas satíricos aceptaría

de buena gana los nombres y verbos sin figuras literarias y en su sentido literal pero sin procurar apartarme tanto del tono trágico que no se pueda distinguir si hablan Davo y la audaz Pitias, que logró adquirir un talento engañando a su amo Simón, o Sileno, preceptor y servidor del dios Baco, su discípulo.]¹¹

Horacio resuelve esta dificultad pasando a dar preceptos positivos sobre el estilo del drama satírico:

*ex noto fictum carmen sequar ut sibi quivis
speret idem, sudet multum frustra que laboret
ausus idem: tantum series iuncturaque pollet,
tantum de medio sumptis accedit honoris!*
(Ibid. 240-243)

Estos versos han sido objeto de muy diversas interpretaciones, algunas de las cuales falsean el verdadero sentido de estos versos.

Para una correcta interpretación hay que ponerlas en relación con A. P. 47 ss., en un pasaje paralelo a éste pero que trata del estilo en general y más concretamente de *compositio* o *verba continuata*. Allí se encuentran algunos términos que aparecen en este pasaje; por ejemplo, *notum verbum* (v. 47), *callida iunctura* (v. 47-48), y otros estrechamente relacionados como *serendis* (v. 46) con *series* (v. 242) o *egregie* (v. 47) con *honoris* (v. 243).

A pesar de la semejanza, el propósito de ambos pasajes es diferente ya que mientras en el primero Horacio propone el uso de la *callida iunctura* con vistas a dar un aire fresco y de

renovación y nuevas posibilidades semánticas a las palabras ordinarias, aquí se trata de conseguir, mediante la *iunctura*, calidad poética usando palabras ordinarias.

Está claro, tanto por el contexto (que trata exclusivamente del estilo) como por el paralelismo con el pasaje citado que, la expresión *ex noto* se refiere a 'lenguaje habitual, común, ordinario',¹² y en modo alguno se refiere al contenido o a la materia de la composición como erróneamente interpretó ya Ps. Acro (*idest fingam carmen quod ex nota possit esse materia*) y muchos comentaristas hasta el siglo XIX e incluso algunos de nuestros días como P. Grimal¹³.

Para el significado de los versos 242-243 *vid. supra* el capítulo 2.3.1, pp. 211 ss., donde se estudian las expresiones *in verbis serendis - series - callida iunctura*.

De acuerdo con todo esto deberá hacerse la siguiente traducción:

"Trataré de componer un poema forjado con palabras conocidas de tal forma que cualquiera se crea capaz de hacer otro tanto, pero sude mucho y se esfuerce en vano si osa lo mismo."¹⁴ ¡Tanto poder tienen la sucesión y la combinación de las palabras, tanto esplendor le dan a las palabras tomadas del lenguaje cotidiano."

Observa acertadamente Brink, *ad l.* la estrecha conexión de este pasaje con *Rhet. III, 2, 1404 b 5-26* de Aristóteles:

"El estilo no ha de ser bajo ni por encima de lo debido sino adecuado [...] De los nombres y de los verbos lo hacen claro los específicos (= literales:

κῦρτα) [...] Y si en la misma poesía un esclavo o uno muy joven usa frases rebuscadas sería muy inadecuado [...] El variar lo ordinario hace que la dicción sea más digna [...] habrá que hacerlo sin que la gente se dé cuenta y no parecer que se habla artificialmente sino con naturalidad [...] Se disimula bien el artificio, si se compone escogiendo palabras de la lengua corriente."

Horacio utiliza una vez más la teoría de la retórica para fines poéticos siempre que lo considera oportuno.

39 Los Sátiros, que forman el coro del drama satírico, son los personajes que enlazan el drama satírico con la comedia dándole su carácter festivo lo mismo que los dioses lo enlazaban con la tragedia y su *gravitas*.

Los Sátiros han sido caracterizados como agrestes (v. 221), burlones y mordaces (v. 225) y desvergonzados (v. 233). En esta ocasión Horacio identifica a los Sátiros griegos con los Faunos latinos (previa identificación, sin duda, de los sátiros con Pan).

*silvis deducti caveant, me iudice, Fauni
ne velut innati triviis ac paene forenses
aut nimium teneris iuvenentur versibus unquam
aut inmunda crepent ignominiosaque dicta.*

(A. P. 244-247)

[Tengan cuidado los Faunos sacados de sus bosques, en mi opinión, y no hablen como si hubieran nacido en las calles y casi en el foro, ni nunca actúen como jóvenes en versos demasiado tiernos o suelten palabras sucias e innobles.]

El pasaje culmina con una apreciación de Horacio sobre la calidad del público que acude al teatro, público claramente

diferenciado según su categoría social. Se observa sí, una vez más, en el *Ars Poetica* la positiva valoración horaciana sobre el buen gusto estético literario de los equites ya que aunque las palabras soeces y las groserías de los sátiros podrían aprobarlas los plebeyos, "los que tienen caballo" se sienten heridos en su buen gusto y no lo acogen con espíritu favorable ni le conceden el premio.

b) Metro y técnica poética.

Horacio trata este tema tras hablar del tono del drama satírico, es decir, de forma inversa a como lo hace al tratar el estilo en la sección de la composición poética en general donde la sección métrica precede al tema del *color*. Pero en ambos casos aparecen contiguos como elementos integrantes del estilo.

En aquel primer pasaje trataba Horacio de inculcar el principio Aristotélico de que existe una relación impuesta por la naturaleza misma de cada metro que lo vincula estrechamente a un determinado tipo de tema.

Así indicaba que el yambo es el metro fundamental de la comedia y de la tragedia por tres motivos: porque ha nacido para la acción, porque es el más adecuado para el diálogo entre los actores y porque es apto para superar el enorme estrépito del público (cfr. A. P. 80-82).

En esta ocasión Horacio aborda el tema de la métrica no desde el punto de vista del *decorum* sino desde el punto de vista del *ars rhithmica* y desde el punto de vista de la técnica poética en general.

La exposición de Horacio comienza con una perogrullada: *syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus* (A. P. 251).

Horacio ha pretendido sorprender la lector, llamar su atención con el fuerte contraste entre el tono y seriedad de los consejos sobre el drama satírico y la irónica simpleza de esta doctrina, a fin de que advierta que se ha producido un cambio de temática.

Para ello adopta el tono de un gramático que transmite una doctrina elemental a principiantes. Es muy posible que el verso 251 sea una definición versificada usada en las escuelas y destinada a una memorización más fácil.

Afirma algo tan evidente como que el yambo es un pie rápido¹⁵, tan rápido que se le consideró insuficiente para constituir un μέτρον y por ello fue precisa la creación de una dipodia yámbica para la formación del metro yámbico. En consecuencia, aunque en un principio el verso yámbico se componía de seis yambos puros y por lo tanto tenía seis ictus teóricos, se medía en dipodias con tres¹⁶ ictus principales por lo cual debe llamársele trimetro yámbico.

*pes citus: unde etiam trimetris accrescere iussit
nomen iambeis, cum senos reddere ictus
primus ad extremum similis sibi;*

(*Ibid.* 252-254)

[Y es un pie rápido: también se ordenó que el nombre de yámnicos se completara con el de trímetros, aunque el ictus se produjera seis veces, semejante a sí mismo de principio a fin.]

Luego alude Horacio a la posible sustitución del yambo en los pies impares del trímetro, pero en modo alguno en los pies pares. La finalidad de esta licencia métrica es conseguir un ritmo un poco más lento y grave a lo que contribuye sin duda la solidez y estabilidad del equilibrado espondeo (cfr. *A. P.* 255-258).

A partir del verso 258 Horacio analiza la métrica en la dramaturgia latina. Los poetas dramáticos latinos son tachados de descuidados y de desconocedores del *ars rithmica* (v. 261-262) y de la técnica poética en general.

Parece como si Horacio pretendiera mostrar la fuerte antítesis que existe entre la sencillez e incluso la simpleza de los preceptos métricos expuestos y la complejidad y la dificultad que supone su puesta en práctica. A juicio de Horacio la composición poética exige un cuidado exquisito y un profundo conocimiento de la técnica poética.

No puede ser una mera coincidencia el hecho de que el amplio tema de la poesía dramática se cierre en *A. P.* con una enfática recomendación del *labor limae* y de la supresión de toda

prisa en la tarea de la composición (vv. 285-294) mientras que la extensa sección sobre el poeta que comienza inmediatamente después, se inicia con una relevante defensa del *doctus poeta*.

Así, los poetas latinos por no poner todo su interés y cuidado en superar las dificultades que conlleva la adaptación de un verso originario de otra lengua y por desconocer las leyes propias del *ars* corrompieron la naturaleza propia del verso yámbico, su innata rapidez, con licencias métricas que permitieron la sustitución del yambo en los cinco primeros pies, rompiendo así la unidad de la dipodia que actuaba de intermediaria entre el pie y el verso y dando lugar al senario yámbico.

Horacio imputa estos defectos de los dramaturgos latinos a la falta de sensibilidad artística de la audiencia, del pueblo romano y a la indebida permisividad que consecuentemente se les otorgó:

*non quivis videt immodulata poemata iudex
et dat Romanis venia indigna poetis.*

(A. P. 263-264)

[El primer crítico¹⁷ que llega no ve en los poemas defectos de armonía¹⁸, y se dio a los poetas romanos una indecorosa indulgencia.]

Esta actitud de la audiencia romana, carente de sensibilidad para percibir la armonía poética y propensa a conceder una inmerecida excusa a los defectos poéticos, podría inducir a algún poeta a tomar la opción de escribir sin ceñirse

a ningún principio o ley métrica estricta. Otros poetas, en cambio, creen que todos van a ver sus errores y ponen su ideal en evitarlos a toda costa siendo cautelosos y procurando no transpasar los límites en los cuales se espera conseguir perdón, es decir, acomodándose a los criterios poéticos de moda.

Ambos extremos son condenados igualmente por Horacio que, por una parte, acaba de proclamar la necesidad de conocer y respetar las leyes poéticas y, por otra, va a negar a continuación que la perfección poética consista en evitar la censura.

La perfección poética no es algo meramente negativo, requiere al mismo tiempo la maestría de un sabio y un talento de genio. Y como ejemplo de perfección poética Horacio propone a los poetas griegos que contrastan fuertemente con la insuficiencia de los dramaturgos latinos. Todo el que aspire a la perfección debe manejarlos día y noche como modelos supremos (cfr. A. P. 265-269).

En definitiva, aparece, como en la *Epístola a Augusto*, una confrontación entre griegos y romanos, en la que se pone de manifiesto una vez más la clara superioridad poética de aquellos.

En la brevedad casi cortante del precepto final se encuentra resumido el ideal poético, no sólo de Horacio sino de

todos los poetas augústeos: la perfección poética pasa indudablemente por un profundo conocimiento e imitación de la poesía griega de época clásica. Porque para Horacio autores griegos equivale a escritores clásicos que son los únicos que pueden ofrecer patrones poéticos perfectos que ayuden a los nuevos poetas latinos a superar el permisivo espíritu romano.

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 2. 5

1. Cfr. *Poet.* cap. VI.

2. Aunque los adjetivos se refieren de modo inmediato al pueblo romano, indirectamente se aplican a la comedia ya que las cualidades exigidas al escritor trágico, definen indirectamente la naturaleza de la tragedia.

3. Sobre la interpretación de este término por los eruditos (si se refiere a la Comedia Nueva o incluye también a la Comedia Antigua) las observaciones de N. RUDD, "The poet's defence", *C Q* XLIX (1955) pp. 152 ss. son completamente acertadas: cuando Horacio y Cicerón usan la palabra *comoedia*, generalmente piensan en la Comedia Nueva. Por tanto aquí también tendría Horacio en la mente a la Comedia Nueva sin que haya que buscar un contraste intencionado en este punto con la Comedia Antigua citada en los primeros versos de esta misma sátira. Horacio está tratando en ambos casos de temas o aspectos diferentes.

4. La doctrina se acomoda perfectamente al Liceo pero su creador es desconocido. Wilamowitz supone que pudo ser Teofrasto. Citado por Brink, *Horace on poetry I...*, p. 163 n.1.

5. Cfr. *Poet.* I, 1447 b 13-17; IX, 1451 b 27 y HOR. *Sat.* I, 4, 40 y 54.

6. Cfr. *Poet.* I, 1447 b 18-19.

7. Traducción de A. Tovar en su edición bilingüe *Cicerón. El orador*, Barcelona 1967.

8. De hecho, el comienzo de la *Sat.* I, 4 ha llamado a los autores de la comedia griega antigua: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae* (v. 1).

9. *Essai...*, p. 201.

10. Cfr. P. BOYANCE, "A propos de la satura dramatique", *R E A* XXXIV (1932) pp. 11-15.

11. La traducción es nuestra.

12. Cfr. V. VIPARELLI, "La teor. del neol...", p. 53.

13. *Essai...*, p. 208.

14. Cfr. la misma observación a propósito del estilo sencillo en CIC. Or. 76.

15. AR. en *Poet.* XXIV, 1459 b 37-38 lo califica de κινητικόν.

16. Recuérdese el *pede ter percusso* de Sat. I, 10, 43.

17. Aquí, como antes en Terencio, la audiencia en general se convierte en juez del poeta y de sus obras, toda vez que con su actitud o sus palabras los aprueba o desaprueba.

18. Con la maestría propia de un genio Horacio parodia un verso compuesto sin la debida armonía en el mismo verso en que la critica. Así, el verso 263 carece de la cesura habitual y recurre a una cesura muy apreciada por Ennio después del prefijo de una palabra compuesta como aquí *im//modulata*.

3. 2. 6 JUCIO CRITICO SOBRE LOS POETAS DRAMATICOS LATINOS.

Horacio trata de casi todos los autores dramáticos latinos en los versos 52-70 de la *Epístola a Augusto* dentro de la polémica entre antiguos y modernos. Así pues, para Livio Andrónico, Ennio, Pacuvio, Accio, Plauto (en relación con Epicarmo), Cecilio y Terencio *vid. supra* el capítulo II. A titulado ANTIGUOS Y MODERNOS, pp. 147 ss.

Pero también aparecen referencias dispersas a los autores dramáticos en diversos pasajes horacianos, especialmente en los dedicados al teatro.

El autor más repetidamente mencionado es Plauto al que Horacio le echa en cara su excesiva prisa en la composición de sus comedias y consecuentemente la falta de esmero y de esfuerzo de lima que se refleja en no pocos detalles.

En primer lugar, le critica la forma en que trata el papel de los personajes de sus comedias, que son todos personajes-tipo (el joven enamorado, el padre tacaño, el lenón insidioso, etc.) demasiado primitivos y poco elaborados: *aspice Plautus / quo pacto partís tuetur* (Ep. II, 1, 170-171).

Le critica igualmente la falta de unidad en la acción de sus comedias así como el desorden y zafiedad en la composición: *quam non adstricto percurrat pulpita socco* (Ibid. 174): "mira con qué zueco tan suelto recorre la escena".

En opinión de Horacio lo único que "desea Plauto es echar las monedas al bolso sin preocuparse de si su obra tiene o no consistencia interna" (*Ibid.* 175-176).

En A. P. 270-274 critica duramente el humor y la métrica de Plauto, extrañándose de que los antepasados los admirasen neciamente:

*at vestros proavi Plautinos et numeros et
laudavere sales, nimium patienter utrumque
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos
scimus inurbanum lepido seponere dicto
legitimumque sonum digitis callemus et aure.*

Así Horacio apela al buen gusto de sus lectores que saben distinguir perfectamente los chistes groseros e ingeniosos¹ y reconocer de oído o llevando el ritmo con los dedos los versos que cumplen las leyes del *ars rhithmica* y por lo tanto le darán la razón al tachar de groseros los chistes de Plauto y de arrítmicos sus versos.

Brink, *ad l.*, cita la diferencia de opinión entre Horacio y Cicerón a propósito de los chistes de Plauto. Para éste son elegantes, graciosos e ingeniosos². En cambio, hay perfecta concordancia entre ambos en la crítica de la métrica plautina³.

Horacio se muestra en este punto como el crítico más perspicaz y exigente en lo referente a los chistes plautinos.

E. Fraenkel⁴ y Klingner⁵ afirman con razón que la crítica de Horacio a Plauto que es presentado como modelo de poeta que

descuida la técnica poética y como modelo de poeta deficiente a pesar de contar con otros méritos, se debe a una defensa a ultranza de los ideales artísticos de su grupo literario.

En la misma línea van dirigidas las críticas a la métrica de los autores trágicos Accio y Ennio, en unos versos llenos de ironía.

A propósito de Accio⁶ (al que los críticos impusieron la etiqueta de *altus* -Ep. II, 1, 56-) nos indica que el yambo, pie básico del trímetro yámbico, apenas aparece en sus nobles trímetros: *hic et in Acci / nobilibus trimetris adparet rarus* (A. P. 258-259).

Es muy posible que Horacio esté transcribiendo, como indica Brink *ad l.*, la cita de algún crítico con las palabras *Acci nobilibus trimetris*. Lo cual no impide la mordaz ironía que Horacio imprime a estas palabras: a *trimetris* porque más que trímetros son senarios yámbicos y a *nobilibus* porque serán buenos para los que alaban las creaciones de los poetas arcaicos pero no para Horacio y la nueva escuela augústea.

Parecida crítica alcanza a Ennio que al igual que Accio sustituye los yambos incluso en el segundo y cuarto pie; crítica realzada por la parodia que de ello hace Horacio que construye un hexámetro con cinco espondeos (hecho muy raro en el A. P.).

El verso 260 de A. P. (*Enni / in scaenam missos cum magno*

pondere versus) podría ser una cita laudatoria de cualquier crítico hacia Ennio⁷, puesto que *pondus* en Horacio tiene siempre connotación positiva⁸.

La misma ironía horaciana se manifiesta al indicar que es el yambo, que debía ser mayoritario, el que cuando aparece en contadas ocasiones pone en evidencia esa gravedad de los versos.

Los dos versos que siguen en A. P. suponen una dura crítica⁹ no sólo de Ennio sino del arte de todos los poetas dramáticos antiguos juzgados con los criterios estilísticos de los poetas augústeos: *mora, cura, ars*:

*aut operae celeris nimium curaue carentis
aut ignoratae premit artis crimine turpi.*

(A.P. 261-262)

[él acusa a estos versos con el deshonroso reproche o de ser un trabajo hecho demasiado rápido o de ignorancia del arte.]

La censura de Horacio no sólo abarca a la tragedia y a la *fabula palliata* sino también a los autores de *togatae*.

Sobre Afranio *vid. supra* el capítulo titulado ANTIGUOS Y MODERNOS, pp. 159-160.

Respecto a T. Quinctius Atta¹⁰ Horacio hace referencia a él dentro de esta misma sección de la *Epístola* a Augusto que ofrece la polémica entre antiguos y modernos:

*recte necne crocum floresque perambulet Attae
fabula si dubitem, clament periisse pudorem
cuncti paene patres, ea cum reprehendere coner
quae gravis Aesopus quae doctus Roscius egit.*

(Ep. II, 1, 79-82)

Para entender el juego de palabras horaciano es preciso referir un interesante texto de Festo Paulo que dice así:

"Attæ appellantur qui propter vitium crurum aut pedum plantis insistunt et attingunt terram magis quam ambulant quod cognomen Quin<c>tio poetæ adhaesit." (Fest. Paul. 12 (M)).

Desde el punto de vista chistoso e irónico Horacio parece decir que si pusiera en duda el hecho de que la comedia de Atta se pasea erguida y firme entre azafrán y flores, todos los ancianos gritarían que se ha perdido totalmente la vergüenza.

Desde el punto de vista crítico-literario quiere Horacio decir que si dudara de que la comedia de Atta se desarrolla entre azafrán y flores según las leyes del género, todos los ancianos pondrían el grito en el cielo por intentar censurar las obras que ilustres actores representaron en escena.

La censura horaciana se refiere en el verso 81 no sólo a las obras de Atta sino a toda la producción dramática primitiva tanto trágica como cómica ya que el patético Esopo fue un famoso actor trágico mientras que el docto Roscio fue un ilustre cómico.

La crítica horaciana toca circunstancialmente otro subgénero dramático: el mimo.

En un pasaje sobre la sátira de Lucilio explica que el hecho de que él afirmara que Lucilio refrotó la ciudad con abundante sal, no significa que deba concederle otras cualidades

poéticas pues por la misma razón tendría que admitir como bella poesía los mimos de Laberio: *nam sic / et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer.* (Sat. I, 10, 5-6).

En lo referente a los dramaturgos contemporáneos, Horacio menciona a tres autores trágico y a un cómico.

En *Ep.* I, 1, 67 aparece un tal Pupius, autor trágico, de quien no se encuentra ninguna otra mención.

F. Villeneve *ad l.* cita un epitafio de los escolios publicados por Cruquius que el propio Pupio habría compuesto para sí mismo y que es sin duda obra de un gracioso:

*Flebunt amici et bene noti mortem meam
nam populus in me vivo lacrimavit satis.*

Tal epitafio coincide perfectamente con el verso horaciano que le atribuye un carácter lacrimógeno a sus dramas: *ut propius spectes lacrimosa poemata Pupi.*

En los comienzos de su obra poética, Horacio explica su dedicación a la sátira porque una serie de géneros literarios eran cultivados a un nivel digno por otros autores. Entre estos autores se cita a un trágico y a un cómico: Fundanio¹¹ era el único que en esos momentos podía escribir amables comedias:

potes [...] comis garrere libellos / unus vivorum, Fundani (Sat. I, 10, 41-42).

En tanto que Polión canta los hechos de los reyes en trímetros, es decir, compone tragedias¹²: *Pollio regum / facta*

canit pede ter percussó (*Ibid.* 42-43).

También en *Od.* II, 1, 9-12 alude a la obra trágica de Polión interrumpida temporalmente para emprender un poema épico sobre la guerra civil entre César y Pompeyo.

Sus piezas trágicas subsistieron durante todo el siglo I d. C. hasta que Tácito (cfr. *Dial.* 21-27) criticó las insuficiencias de su lenguaje arcaico.

El silencio de la posteridad parece indicar que las alabanzas de Virgilio y de Horacio se debían más a la amistad y al reconocimiento que a una valoración justificada de su calidad literaria.

En la *Ep.* I, 3 Horacio pregunta a Julio Floro por la actividad literaria de la *cohors* de Tiberio Claudio Nero que realizaba por encargo de Augusto una misión en Armenia, en la que se encontraban algunos jóvenes amigos a quienes Horacio da consejos sobre sus aspiraciones literarias.

En los versos 9-14 le pregunta a Floro si Ticio trata de adaptar a la lira latina los ritmos pindáricos o si se dedica al teatro (*an tragica desaevit et ampullatur in arte*, v. 14).

Puede sacarse la conclusión de que Horacio, salvo la crítica positiva de sus contemporáneos Fundanio y Polión, cuyas obras desgraciadamente se desconocen, opina que el teatro latino

se ha quedado por debajo de sus posibilidades por falta de maestría técnica de sus cultivadores.¹³

Esta situación contrasta con las altas cimas alcanzadas por la dramaturgia griega de época clásica. Dicho contraste le impulsa a Horacio a proponer la imitación de los modelos griegos como solución para superar esa mediocridad de la dramaturgia latina y elevarla a las alturas que ya han conquistado los poetas épicos latinos.

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 2

1. La distinción tiene orígenes aristotélicos. Cfr. *Poet.* V, 1449 a 32-36, *Rhet.* III, 18, 1419 b 2-9, *E. N.* IV, 7, 1127 b 25 y 1128 a 9-24.
2. Cfr. *Off.* I, 104: *Duplex omnino est iocandi genus: unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum, alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. Quo genere non modo Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia sed etiam philosophorum Socraticorum libri referti sunt.*
3. Cfr. *Or.* 184.
4. Cfr. *Horace*, p.392.
5. Cfr. *Brief.*, pp. 22 ss.
6. Accio es uno de los grandes trágicos latinos de la época arcaica. Aunque Cicerón considera superior a Pacuvio, elogia manifiestamente a Accio a quien en *Pro Sestio*, 120 le aplica el calificativo de *summus poeta* y en 122 el de *disertissimus poeta*.
Ovidio (*Am.* I, 15, 19) alaba su *os animosum* y Quintiliano indica que Accio superaba a Pacuvio en vigor: *virium tamen Accio plus tribuitur* (X, 1, 97).
7. Cfr. *Brink*, ad l.
8. Cfr. *A. P.* 320; *Ep.* I, 19, 42 y II, 2, 112.
9. Sin embargo, el propio Cicerón (*Fin.* I, 2, 4) se pregunta quién puede ser tan enemigo del nombre romano que desprecie o rechace la *Medea* de Ennio o la *Antiope* de Pacuvio so pretexto de que le encantan estas piezas si son las de Eurípides pero le habían escritas en latín.
Para Cicerón ignorar a los antiguos poetas latinos es indicio de una excesiva dejadez o de una remilgada exigencia.
10. Según Diomedes (*G L K*, I, 490) Atta era uno de los mejores autores de las *togatae* llamadas *tabernariae*. Varrón (cfr. *CHARIS*, *G L K*, I, 241) alaba mucho su talento de psicólogo y Frontón (p. 62, ed. de S. A. Naber, Leipzig 1867) admira el arte con que hacía hablar a las mujeres. A juzgar por los versos horacianos todavía tenía admiradores en la época de Augusto.
11. H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, II, p. 49 se

pregunta si este Fundanio puede ser el caballero C. Fundanio, oficial de los hijos de Pompeyo que se pasó a la causa de César en el 45 a.C. (cfr. *Bellum Hispaniense*, 11, 3).

12. Virgilio alaba sus méritos como autor trágico y lo compara a Sófocles: *En erit ut liceat totum mihi referre per orbem / sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?* (*Buc.* VIII, 9-10).

13. Para una mayor profundidad en lo referente a los autores dramáticos latinos cfr. G. E. DUCKWORT, *The nature of Roman Comedy*, Princeton 1952; W. BEARE, *The Roman stage*, Londres 1950; E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milán 1957 y H. BARDON, *La Lit. Lat. incon.* I, II.

3. 3 Poesía lírica.

La poesía lírica no goza del carácter ejemplarista que Aristóteles y Horacio atribuyeron ante todo a la poesía dramática y secundariamente a la poesía épica. Por ello en los escritos horacianos no aparece nunca tratada en las secciones centrales, sino en pasajes marginales que muestran, no obstante, el interés de Horacio por el género en el que había conseguido componer su obra cumbre.

En estas circunstancias es preciso recurrir al material de las *Odas* que, a pesar de no contener intencionalidad directa de crítica literaria, proporciona abundantes datos para obtener el perfil adecuado de este género literario en la mente de Horacio.

En la etapa de las *Sátiras* Horacio había establecido una distinción entre literatura en verso y poesía. Para la primera sólo se precisa completar la medida del verso con palabras sencillas, es decir, sólo es necesario un concienzudo conocimiento de la técnica de versificación, del *ars poetica* en general. Pero la poesía es mucho más: requiere talento innato, inspiración vigorosa, energía y elevación en el contenido y en el estilo¹.

Ateniéndose a estas cualidades que constituyen la esencia de la poesía, Horacio se hace eco de las dudas de algunos críticos sobre el carácter poético de la comedia y de la sátira,

que si no fuera por estar escritas en verso serían simplemente *merus sermo*.

Incluía, en cambio, en el ámbito de la auténtica poesía la épica, la tragedia y la lírica.

En efecto, mientras rechaza abiertamente el título de poeta cuando escribe *sermo*, lo reclama abiertamente en las *Odas*¹.

También alude varias veces a la inspiración del poeta lírico que le proviene de Baco, de las Musas o de Apolo¹.

Horacio destaca la elevación y fuerza de contenido y de estilo especialmente en los líricos griegos: de *minaces* son calificadas las Musas de Alceo y de *graves* las de Estesícoro (cfr. *Od.* IV, 9, 7-8).

Una fuerza y una elevación especial caracteriza la lírica pindárica:

*monte decurrens velut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas
feruet immensusque ruit profundo
Pindarus ore. (Od. IV, 2, 5-8)*

[como un torrente que desciende del monte al que las lluvias hicieron crecer por encima del cauce habitual, así hierve y se precipita sin límites Píndaro con elevado estilo.]

Y unos versos más adelante insiste de nuevo en la elevada inspiración de Píndaro comparándolo en esta ocasión con un cisne:

*multa Dircaeum levat aura cycnum,
tendit, Antoni, quotiens multos
nubium tractus. (Ibid. 25-27)*

[una poderosa inspiración eleva, Antonio, al cisne dirceo, cuantas veces tiende a las extensas regiones de la nubes.]

Sin embargo, si se intenta buscar dichas fuerza y elevación en la obra lírica de Horacio, resultaría que muchas de las odas no deberían ser consideradas como poesía según aquella primera definición de las *Sátiras*.

No cabe duda de que se trata de una afirmación extrema y parcial sobre la naturaleza de la poesía que nace de la reacción horaciana frente a quienes consideran como grandeza poética el hecho de jugar con las palabras componiendo versos.

La concepción horaciana ya madura de la naturaleza de la poesía se encuentra en el *Ars* cuando afirma que la perfección poética se encuentra en el difícil equilibrio de *ingenium* y *ars*, *utile et dulce*.

Entonces Horacio no pondrá en duda el carácter poético de la comedia ni tampoco de sus sátiras y epístolas ya que su razonamiento para negar la naturaleza poética de la sátira había partido de la duda sobre el carácter poético de la comedia.

En esta última etapa la lírica, al menos la lírica horaciana, ocuparía un puesto intermedio entre los extensos y elevados géneros de la épica y la tragedia y de los géneros menores de la sátira y la comedia. Se hallaría en la misma categoría que el drama satírico que ocupa un lugar intermedio

entre la tragedia y la comedia.

No obstante, Horacio parece situar repetidamente su propia lírica dentro del *genus tenue* como se verá más adelante a propósito del estilo.

3. 3. 1 CONTENIDO DE LA POESIA LIRICA.

En la sección de A. P. en la que Horacio expone los tipos de versos adecuados para cada materia, se indican los temas propios de la poesía lírica en sus principales manifestaciones. Pero a lo largo de su propia obra lírica se puede encontrar también una reafirmación de esos mismos temas.

a) "*Musa dedit fidibus divos puerosque deorum (referre)*"
(A. P. 83)

Se trata de los himnos y encomios dirigidos a los dioses, a los héroes, a los reyes, a las ciudades e islas e, incluso, a fuentes famosas:

*quem virum aut heroa lyra vel acrí
tibia sumus celebrare, Clío?*
(*Od.* I, 12, 1-2)⁴

Los dioses más celebrados por Horacio son Apolo, Baco, Venus y también Mercurio como inventor de la lira. Pero todos los dioses tienen cabida en la lírica, incluso la Noche.⁵

Entre los héroes ilustres y varones famosos a quienes Horacio ensalza en sus *Odas*, ocupa un lugar preeminente el emperador Augusto a quien incluso considera como un dios (cfr. *Od.* III, 3), también a sus hijastros Druso y Tiberio, a Mecenas, al cónsul Censorino (cfr. *Ibid.* IV, 8), a Marco Lolio, general y cónsul, amigo de Augusto (cfr. *Ibid.* IV, 9), a Agripa (cfr. *Ibid.* I, 6), etc.

b) "*et pugilem victorem et equum certamine primum.*" (A. P. 84)

Son los epinicios o cantos en honor de los atletas vencedores en las competiciones deportivas.

También en *Od.* IV, 2, 17-19 se alude a los epinicios de Píndaro:

*sive quos Elea domum reducit
palma caelestis pugilemve equumve
dicit.*

Curiosamente Horacio cita siempre las mismas competiciones: el pugilato y las carreras de caballos¹.

c) "*et iuvenum curas*" (A. P. 85).

Se trata de composiciones que los alejandrinos llamaron ἐρωτικὰ y cuyo contenido es de tipo amoroso:

[...] *nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus.* (*Od.* I, 6, 17-19)¹

d) "*libera vina*" (A. P. 85).

Son los poemas que se componen para los banquetes, ensalzando el vino y sus efectos liberadores de complejos y de preocupaciones (σκόλια o παροίνια): *nos convivium cantamus* (*Od.* I, 6, 17).

Dedica varias odas en honor del vino¹ y aparece como tema secundario en muchas otras¹.

e) Además de estos tipos de composiciones líricas expresamente citados en A. P. 83-85, en sus *Odas* alude a otra de las formas típicas de la lírica, los trenos, ἄπνοι, que los latinos llamaban *neniae*.

Así en *Od.* I, 24, 2-6 invoca a la musa Melpomene para que le enseñe lúgubres cantos porque ha muerto Quintilio:

[...] *praecipe lugubris
cantus, Melpomene, cui liquidam
pater vocem cum cithara dedit.
ergo Quintilium perpetuus sopor
urget.*

Horacio hace alusión en sus *Odas* a los trenos en que Alceo lamentaba las desgracias marítimas y bélicas (cfr. *Od.* II, 13, 26-28) y a los trenos de Píndaro (cfr. *Od.* IV, 2, 21-24).

f) Horacio compone además algunas odas de tema filosófico-moral de corte estoico y sobre todo epicúreo: el tema del *otium* (II, 16), la imposibilidad de escapar a la muerte (II, 14), la conveniencia de conformarse con lo que cada uno tiene para conseguir la felicidad (II, 10 y 18, III, 1) y el *carpe diem* (II, 11, III, 29, IV, 7), contra el lujo (I, 38), etc.

Y las seis primeras odas del libro III, llamadas "odas romanas", exaltan las virtudes propias de los romanos, causa de su grandeza.

3. 3. 2 ESTILO.

Para el estudio de este tema es muy ilustrativo partir de la pequeña composición que cierra el libro primero de las *Odas*, es decir, la oda I, 38, pues formula en clave simbólico-literaria las intenciones e ideales poéticos de Horacio con un carácter netamente programático:

*Persicos odi, puer, apparatus,
displicent nexae philyra coronae;
mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.
simplici myrto nihil allabores
sedulus curo: neque te ministrum
dedecet myrtus neque me sub arta
vite bibentem.*

[Odio, muchacho, la suntuosidad persa; me disgustan las coronas entretejidas con tilo; deja de buscar dónde se encuentra la rosa tardía. Cuido solícito de que nada añadas al sencillo mirto: no desdice de ti, mi criado, ni desdice de mí que bebo bajo un reducido emparrado.]¹¹

Afirma así al final de su primer libro haber perseguido de una manera consciente e intencionada una poesía sin grandes pretensiones, una poesía que intenta mantener la justa medida en el uso de las imágenes y los colores poéticos, una poesía cuidada, refinada, pulida pero sin artificio, simple en su elegancia, de corto aliento. Es decir, Horacio confiesa que su ideal poético consiste en la *tenuitas*.

Se encuentra en este sentido en la misma corriente doctrinal que Calímaco, el cual en *Aitia* I, 19-24 se dirigía de esta forma a sus lectores:

"No me pidáis un canto altisonante: tronar no es cosa mía, es de Zeus. Cuando por primera vez puse sobre mis rodillas la tablilla de cera, Apolo Licio me dijo: 'El incienso, oh poeta, es preciso ofrecérmelo lo más denso y grueso posible pero la poesía, ligera, fina (Μοῦσαν... λεπταλέην)'."

Horacio no escoge exclusivamente este ideal de la *tenuitas*, de la elegancia en la simplicidad, por sentirse atraído por una doctrina concreta. Más bien, se siente impulsado a ello por su propio carácter y por su propia experiencia poética:

spiritum Graiae tenuem Camenae

Parca non mendax dedit. (Od. II, 16, 38-39)

[La Parca que no miente me dio la fina y delicada inspiración de la Camena griega.]

Es muy posible que en este verso exista una enálage del adjetivo *tenuis* que califica tanto a *spiritum* como a *Camenae*¹¹. De esta forma, el sentido implícito de *tenuis Musa* traduciría el *μοῦσα λεπταλέη* o *λεπτή* de Calímaco.

En Od. I, 6, 9 también se encuentra el término *tenuis* aplicado tanto a la propia personalidad de Horacio como a su estilo: *nos, Agripa, neque haec dicere [...] conamur, tenues grandia*.

Haec y *grandia* aluden a las hazañas bélicas de Agripa, a la cólera de Aquiles, a las aventuras de Ulises, la historia de Pélope y las alabanzas de Augusto.

Que Horacio tiende al ideal de la *tenuitas* impulsado por su propia naturaleza y temperamento queda fuera de toda duda en el

verso 12 de esta misma oda donde aparece la expresión *culpa ingeni* aplicada a si mismo.

Sentido muy semejante tiene el adjetivo *parvus* que el poeta se aplica varias veces a si mismo por ejemplo en *Od. IV, 2, 31-32: operosa parvus / carmina fingo*.

En la oda que cierra su cuarto libro vuelve a indicar que su obra es sencilla pero cuidada, sin grandes elevaciones porque Apolo le prohibió entregarse a temas de mayor envergadura: *ne parva Tyrrhenum per aequor / vela darem* (*Od. IV, 15, 3-4*).

Por otra parte, Horacio considera en principio la composición lírica como un juego. Así consideraba los poemas de Anacreonte (*si quid lusit Anacreon, Od. IV, 9, 9*) y así consideraba los suyos propios (*lusimus, Od. I, 32, 2*).

Apela igualmente a su Musa para que no abandone el tono festivo e intrascendente de las primeras composiciones (*ne relictis iocis, Od. II, 1, 37*) y da a su lira el calificativo de *iocosa* (*Od. III, 3, 68*).

En la medida en que considera su poesía como un juego, rehusa los temas serios, los temas bélicos como inadecuados al carácter pacífico y carente de energía de su lira:

*imbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas.
(Od. I, 6, 10-11)*

El mismo calificativo se encuentra también en *Od. II, 12,*

1-4.

No obstante, hay ocasiones en las que Horacio entona himnos de alabanza a los dioses o a los héroes grecorromanos o al pasado legendario e Roma.

A veces sintiéndose arrebatado por la inspiración báquica e impulsado a elevar hasta las estrellas la gloria del egregio César Augusto, promete cantar algo insigne, algo notable, nada pequeño, nada mortal, nada dicho de forma humilde y sencilla (*nil parvum aut humili modo / nil mortale loquar*, *Od.* III, 25, 17-18).

Pero habitualmente Horacio pide excusas en estas ocasiones y reprende a su atrevida Musa. Así, en *Od.* III, 3, 70-72 tras un elevado y prolongado parlamento de Juno sobre la guerra de Troya y los orígenes del pueblo romano, Horacio interpela a su Musa:

*quo, Musa, tendis? desine pervicax
referre sermones deorum et
magna modis tenuare parvis.*

[¿Qué pretendes, Musa? Deja ya, tenaz, de cantar los parlamentos de los dioses y de empequeñecer las cosas importantes con tus insignificantes melodías.]

Y le conmina a buscar tonos más ligeros: *quaere modos leviores plectro* (*Od.* II, 1, 40) porque él mismo se califica a sí mismo con el adjetivo *levis* en *Od.* I, 6, 20.

En base a esta *tenuitas* y a esta *levitas* se explican sus repetidas *recusationes* (*Sat.* II, 1, 12 ss.; *Od.* I, 6; II, 12; IV, 2; IV, 15; *Ep.* II, 1, 250-258) a cantar la gloria y las

hazañas de Augusto, de Agripa y de Mecenas. Deja esta tarea para otros poetas de mayor plectro: *concines (Antoni) maiore poeta plectro / Caesarem (Od. IV, 2, 33-34).*

"Las expresiones [...] que definen su lírica como el *genus tenue, parvum, leve* no deben interpretarse como el reconocimiento de una categoría poética inferior y no presuponen un juicio de valor o de calidad; son términos técnicos que pretenden definir y delimitar el género." ¹²

Hasta aquí las referencias a la lírica pura, pero Horacio hace alusión tangencialmente a otras formas líricas como la lírica yámbica y la lírica pastoril.

Horacio caracteriza a la poesía yámbica como una poesía de escarnio, de burla, apropiada para verter en la rapidez de sus versos la rabia y el furor incontenibles puesto que el yambo es el metro característico y adecuado para expresar estos sentimientos ¹³: *Archilocum proprio rabies armabit iambo (A. P. 79).*

En *Od. I, 16* se arrepiente de unos versos yámbicos dirigidos en plena juventud contra una joven: *fervor et in celeris iambos / misit furemtem (me) (vv. 24-25).*

Tres duros calificativos aplica Horacio a los versos yámbicos: *criminosi (Od. I, 16, 2-3), atri (cfr. Ep. I, 19, 30) y famosi (cfr. Ibid. v. 31).*

Por lo que se refiere a la poesía bucólica sólo hay una referencia en Sat. I, 10, 44-45:

molle atque facetum
Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae.
 [Las Camenas que se gozan en el campo concedieron a Virgilio la delicadeza y la gracia]

entendida esta gracia como alegre y agradable elegancia.

Aparece una característica, *molle*, que anteriormente se ha visto en Horacio. Esto hace pensar que Horacio situaba las *Eglogas* virgilianas en el mismo rango del *genus tenue* que sus *Odas*. Además el término *facetum* está también relacionado en Cicerón¹⁴ con el *genus tenue*.

Quintiliano da el sentido del término *facetum*:

*non tantum circa ridiculum opino consistere;
 neque enim diceret Horatius facetum carminis genus
 natura concessum esse Vergilio. Decoris hanc magis et
 excultae elegantiae appellationem puto. (I. O. VI, 3,
 20)*

Facetum es la belleza y elegancia cultivada cuidadosamente, característica que cuadra perfectamente con la *tenuitas* horaciana.

3. 3. 3 UTILIDAD DE LA POESIA LIRICA.

En las dos ocasiones en las que Horacio trata de la lírica en sus epístolas literarias (aparte del citado pasaje de A. P. sobre la adecuación del metro al tema) lo hace para resaltar la figura del poeta lírico como *utilis urbi*: A. P. 391-407 y Ep. II, 1, 132-138.

Se explicarán posteriormente estos pasajes en la sección dedicada al poeta (*vid.* pp 581-588). Baste aquí recoger varios pasajes de las *Odas* que completan las citadas secciones.

Algunos pasajes aluden al valor apotropaico que pueden tener determinadas composiciones líricas. Los dioses gozan con la poesía y aplacan su ira. Por ejemplo:

*et ture et fidibus iuvat
placare et vituli sanguine debito
custodes Numidae deos.
(Od. I, 36, 1-3)¹³*

Y junto a esta importante y solemne utilidad de la lírica, Horacio brinda una utilidad mucho más próxima a las necesidades cotidianas de la persona: la poesía lírica nos libera de nuestras preocupaciones: *minuentur atrae / carmine curae* (Od. IV, 11, 35-36). La misma idea aparece en *Epod.* XIII, 9-10.

Horacio llama a su lira *laborum dulce lenimen* (Od. I, 32, 14-15).

3. 3. 4 *IMITATIO. AEMULATIO. NOVITAS.*

A pesar del exiguo tamaño de sus composiciones líricas, a pesar de la *tenuitas* de su inspiración y del tono ligero de su poesía, Horacio estaba convencido desde las primeras odas de que iba a conquistar la fama, la gloria y la inmortalidad gracias a su poesía lírica.

Aparece ya manifiesta en el libro I la conciencia de haber compuesto algo imperecedero:

[...] *si quid vacui sub umbra
lusimus tecum quod et hunc in annum
vivat et pluris, age, dic Latinum,
barbite, carmen.*
(*Od. I, 32, 1-5*)

A medida que va avanzando su obra lírica se reafirma Horacio en esta convicción que aparece con toda su fuerza en el poema 20 que cierra el libro II, donde imagina de una manera muy plástica su metamorfosis en ave: abandonará el rastrero suelo y se elevará a través del límpido éter extendiendo su fama por todo el orbe y superando la envidia¹⁶ mezquina de sus conciudadanos.

Pero esta conciencia llega a su culmen en la oda 30 del libro III que fue compuesta como broche de oro que concluía su colección de poesía lírica, tal como vio la luz pública por primera vez: sus odas son un monumento más duradero que el bronce, más alto que las pirámides que ni la corrosiva lluvia ni

los vientos ni el paso del tiempo podrán destruir. Alcanzará la inmortalidad y su fama no perecerá mientras Roma se mantenga en pie: *exegi monumentum aere perennius / [...] / non omnis moriar* (*Od.* III, 30, 1 y 6).

Horacio cifraba tan grandes esperanzas en la certeza de haber sido el primer¹⁷ poeta latino capaz de adaptar la lírica eolia a la lengua de Roma, es decir, el primero en escribir poemas líricos en versos latinos

(*dicar*) [...] *ex humili potens*
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. (*Ibid.* 12-14)

Horacio reclama para sí la gloria de ser el *inventor* de la lírica latina, puesto que sus poemas son algo totalmente nuevo en la poesía latina. La idea de la *novitas* es un tema recurrente desde el libro I hasta el libro IV: *Od.* I, 26, 9-12; III, 25, 7-8; IV, 9, 1-4;

carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto.
 (*Od.* III, 1, 2-4)

Horacio está plenamente convencido de que esta novedad, esta originalidad de su obra lírica en la poesía latina van a ser las que le hagan ilustre (cfr. *Od.* IV, 3).

Sin embargo, no faltaron poetas que pretendieron hincar en Horacio el envidioso diente¹⁸ de la crítica y que le tildaron de imitador, pero imitador en el sentido peyorativo de la palabra,

imitador servil, negando así la originalidad de su obra.

Es ésta una de las cuestiones más importantes de la poética en la literatura antigua y en especial de la literatura augústea: el principio de la imitación.

En las teorías greco-romanas no se condena la imitación en sí misma: se condena el espíritu con que se lleva a cabo y los resultados de la imitación.

La tendencia general de la antigua tradición literaria, reforzada por la enseñanza de las escuelas de retórica, era impulsar a la lectura de los grandes autores, memorizando pasajes importantes, y la práctica continua de la traducción y paráfrasis de las obras maestras porque de la imitación de los textos clásicos se conseguía el dominio de los medios técnicos propios de la poesía, aprendidos por otra parte mediante el estudio de manuales teóricos de crítica literaria y de retórica.

En este sentido Horacio recomienda a los Pisones el manejo continuo de los *exemplaria Graeca* (A. P. 268).

No puede haber progreso sin un profundo conocimiento de los grandes modelos, de los grandes maestros de la poesía porque a los griegos les concedió la Musa el talento (*ingenium*) y expresarse con un lenguaje armonioso y perfecto (*ore rotundo loqui*, A. P. 323-324).

Y es que en la época augústea el respeto a los grandes

modelos griegos suponía garantizar la continuidad de la tradición. La imitación se justificaba por el hecho de que sólo sobrevive la obra del artista que logra superar el tiempo con valores que son inteligibles a todas las generaciones. Tal es el caso de Homero, Hesíodo, Sófocles, Arquíloco, Simónides, Estesícoro, Alceo, Píndaro, Anacreonte, Safo, etc. (cfr. *Od.* IV, 9).

La misión de cada poeta es acoger esa tradición de valores atemporales y transformarla adaptándola a su propia época. De esta forma los poetas ponen su granito de arena en la permanencia de la tradición.¹⁹

Ahora bien, existen dos tipos de imitación: una imitación servil (plagio) y una imitación original (emulación).

Para los antiguos el plagio consistía en una estrecha imitación o una libre parafrasis de un verso o de un pasaje de otro poeta, sobre todo si el imitador no da a conocer directamente sus fuentes o las oculta deliberadamente para cubrir así su propia pobreza interior. El plagio literario es un *furtum*, como ya se ha visto en Terencio.

En este sentido Horacio da serias advertencias a Celso Albinovano que con Julio Floro, Ticio y otros poetas forman la *studiosa cohors* de Tiberio en Armenia, para que evite la excesiva dependencia de las obras que se encuentran en la

Biblioteca de Apolo Palatino y eche mano de sus propios recursos, no sea que le vaya a ocurrir como a la corneja de la fábula¹⁰ que se adornó con las plumas que se le habían caído a un pavo real y llena de presunción abandonó su especie y se metió en una bandada de pavos quienes dándose cuenta de que el plumaje era postizo se lo arrebataron a picotazos dejándola en ridículo (cfr. *Ep.* I, 3, 15-20). De esta forma Horacio condena tajantemente el plagio, la imitación servil¹¹.

En *Ep.* I, 19, 3 ss. y *A. P.* 296 ridiculiza la imitación de detalles externos de otros poetas. Tacha a sus propios imitadores de rebaño servil, capaz de comer comino para palidecer si él palideciera por casualidad:

*decepit exemplar vitiis imitabile; quodsi
pallerem casu, biberent exangue cuminum.
O imitatores, servom pecus, ut mihi saepe
bilem, saepe iocum vestri movere tumultus!*
(*Ep.* I, 19, 17-20)

La imitación que los principios de la crítica literaria acepta es la imitación artística que consiste en la emulación del poeta elegido como modelo, manteniendo intactos los principios esenciales de la gran tradición, siguiendo las huellas de los grandes maestros, perpetuando el desarrollo y continuación de todos los géneros literarios, pero sabiendo dar impronta propia y nueva a los elementos tomados de la tradición, modernizándolos y adaptándolos al espíritu de la propia lengua y

de los tiempos en que vive el poeta.

La imitación no es ningún obstáculo, no supone ninguna limitación para los buenos poetas ya que para los antiguos la originalidad, la novedad radica no tanto en el contenido cuanto en la forma. La crítica literaria antigua miraba la materia de los grandes maestros como propiedad común de la posteridad, publica materias, hasta el punto de que apartarse de la tradición mítica podría ser censurado.

Ya se ha señalado anteriormente cómo Horacio aconseja seguir la tradición en vez de crear nuevos temas. Pero esa materia de propiedad común debe ser transformada de una forma personal y original. Por ello Horacio recomienda no escoger temas demasiado vulgares y trillados, no traducir palabra por palabra y convertirse en prisionero o esclavo del modelo sino reservarse una cierta libertad para añadir, omitir y transformar esa materia reinterpretándola de acuerdo con los ideales estéticos del presente.

Se reconoce, pues, un lugar importante al *ingenium* en la creación artística pero al mismo tiempo se exige al poeta que su inspiración respete la tradición, es decir, todo un cuerpo de principios estéticos que gobiernan el contenido y el estilo y que nacen en cada género literario de su propia naturaleza pero que se manifiestan a través del estudio de las obras de los

grandes maestros y de sus sucesores.

De hecho, no se trata tanto de imitar, cuanto de emular ya que la imitación artística es una tentativa de hacer revivir las obras de los poetas griegos en la estructura, en el tema o en los motivos pero con espíritu latino. Esta *aemulatio* (ζῆλος) era uno de los principios predominantes de la estética antigua y causa de grandes avances en la búsqueda de la perfección.

Quintiliano consideraba el esfuerzo por superar a los antepasados como el principal estímulo para la composición literaria: "*Nam erit haec quoque laus eorum, ut priores superasse, posteros docuisse dicantur.*" (X, 2, 28).

Horacio fue acusado de imitación y se defendió enérgicamente en la *Ep.* I, 19. El blanco de Horacio es ese servil rebaño de imitadores que imputa a Horacio sus propios defectos. Horacio les trata con total desprecio en la primera parte de la epístola cuyo punto culminante son los citados versos 17-20.

Después pasa Horacio a precisar los límites de su imitación de los modelos griegos para reafirmar de este modo la gran originalidad de su obra.

En primer lugar afirma tajantemente que no pisa un terreno ocupado por algún otro poeta latino anterior:

*libera per vacuum posui vestigia princeps,
non aliena meo pressi pede. qui sibi fidet*

dux reget examen. (Ep. I, 19, 21-23)

[Fui el primero en poner mis libres huellas por terrenos todavía no ocupados, no hollé con mi pie propiedades ajenas¹¹. Aquél que confíe en sí mismo, conducirá como un guía el enjambre.]

A continuación Horacio defenderá en sucesivos pasos la originalidad de su poesía yámbica y la de su poesía lírica que es lo que le interesa especialmente ya que la publicación de los tres primeros libros de las *Odas* no había tenido la aceptación que él esperaba.

[...] *Parios ego primus iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi non res et agentia verba Licamben.*

(*Ibid.* 23-25)

[Yo fui el primero en mostrar al Lacio los yambos de Arquíloco de Paros imitando sus ritmos y su temperamento colérico no el contenido ni las palabras dirigidas contra Licambes.]

Los *Epodos* de Horacio, que él publicó con el título de *Iambi*, tienen el mérito de haber transportado a la poesía romana el ritmo y el tono arquiloqueo, es decir, su famosa *rabies*.

Cuando Horacio escogió la imitación de Arquíloco no existía ninguna tradición que uniese a este poeta de forma ininterrumpida con la poesía augústea. Por ello Horacio reclama el apelativo de *primus*.

La originalidad de Horacio consiste en apartarse de la tradición neotérica que usaba para la invectiva la poesía epigramática, y en volverse hacia los grandes modelos clásicos de la invectiva: Arquíloco e Hiponacte (cfr. *Epod.* VI, 11-14).

Horacio mantiene de Arquíloco sólo lo imprescindible, es decir, los principios formales que constituyen la esencia y el tono de este género literario, la poesía yambica. En este caso Horacio no se permite ni tan siquiera tomar temas, motivos y, mucho menos, expresiones del modelo, lo cual le estaba permitido por ser *publica materies*. De esta forma su originalidad queda fuera de toda duda.

Parece ser que Horacio participaba de una característica típica de la poesía augústea (sobre todo de Propertio): revivir el modelo clásico a través de la experiencia moderna de la poesía helenística fundiendo así elementos tomados de diversos períodos de la literatura griega.

Se mantiene generalmente el aspecto formal y estilístico de los géneros, pero los motivos pueden pasar de un género a otro. Se piensa que del sincretismo de motivos de varios géneros se puede conseguir la originalidad.

Pasquali ha demostrado²¹ que algunos epodos no son otra cosa que epigramas de tono helenístico puestos en la forma literaria del género yámbico antiguo y lo mismo ocurre con algunas odas que no son otra cosa que el desarrollo de un breve epigrama helenístico como, por ejemplo, las odas I, 10; I, 27; III, 10 y III, 22.

Horacio defiende su dependencia formal de Arquíloco

arguyendo la estrecha relación que existe entre el metro y el espíritu de un determinado género:

*ac ne me foliis ideo brevioribus ornes
quod timui mutare modos et carminis artem,
temperat Archilochi Musam pede mascula Sapho,
temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar,
nec socerum quaerit, quem versibus oblinat atris,
nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.*
(Ep. I, 19, 26-31)

Estos versos, especialmente los versos 28-29, han sido objeto de muy diversas interpretaciones sin que pueda percibirse claramente la argumentación que Horacio expone.

Los escolios horacianos y posteriormente comentaristas como Lambino y Dacier²⁴ interpretaron *Sapho* (v. 28) como una personificación de la estrofa sáfica y *Alcaeus* (v. 29) como una personificación de la estrofa alcaica con lo que en el verso 27 habría constituido la argumentación horaciana sobre la originalidad de sus *Epodos* y en el verso 28 se habría iniciado la defensa de sus *Odas*.

Bentley habría acabado, según Fraenkel²⁵, con este error pero habría cometido otro al considerar que *Archilochi* va referido a *pede* y no a *musam*: "*Ne mireris, inquit, aut queraris, quod numeros Archilochi non mutaverim, scias et Saphonem et Alcaeum (quos poetas!) Musam suam illius pede temperare; scias utrumque Archilocheos numeros suis lyricis immiscere.*"

Este es uno de los puntos de vista prevalentes en este

siglo²⁶.

El paralelismo que se establece en este caso entre Horacio y Alceo es total: el *numeros secutus* (v. 24) de Horacio se corresponde con el *temperat Archilochi pede* (vv. 28-29) referido a Safo y Alceo; el *non res secutus* (v. 25) de Horacio con el *Alcaeus sed rebus et ordine dispar* (v. 29) explicitados cada uno de ellos inmediatamente: *non agentia verba Licamben* (v. 25) y *nec socerum quaerit quem versibus oblinat atris [...]* (v. 30).

A esta interpretación se le han planteado dos objeciones: en las *Sátiras* y *Epístolas* de Horacio no se encuentra ningún caso paralelo que justifique que el genitivo *Archilochi* pueda ir con *pede* interponiéndose el sustantivo *Musam*.

Lucian Müller²⁷, que acepta la versión de Bentley, no se atreve, sin embargo, a la transposición *Archilochi pede Musam* que es perfectamente válida desde el punto de vista métrico aunque no se encuentra en ninguno de los manuscritos.

Por otra parte, habría que aclarar en qué sentido puede decirse que Safo y Alceo regulan, controlan su Musa con el pie, con los metros de Arquíloco.

Para tratar de solventar este problema se aduce la teoría de la *adiectio* y la *detractio*, mantenida por algunos gramáticos como Varrón²⁸ y Cesio Baso²⁹. Horacio podría haber echado mano de ella para reforzar su autodefensa aun sin necesidad de estar

plenamente de acuerdo con ella.

Por su parte E. Fraenkel³⁰ afirma la dependencia de *Archilochi* respecto a *Musam* y acepta la paráfrasis de Baxter a estos versos:

"Sapho atque Alcaeus ante me Archilochi metra ,
immistis aliis pedibus, leniora reddiderant."

Para Fraenkel *Archilochi Musam* a pesar de ser una expresión general se refiere indudablemente en este contexto a la forma y especialmente a la forma métrica de los poemas de Arquíloco y no sería muy diferente a *numeros* (v. 24) o a *modos carminis artem* (v. 27).

Pero también se ve obligado en este caso a recurrir a la teoría de la *adiectio* y la *detractio* para explicar la dependencia formal de Safo y Alceo respecto de Arquíloco.

Entre los recientes comentarios a este pasaje Brink³¹ se limita a establecer una triple filiación literaria (de Arquíloco a Safo y Alceo; de Arquíloco a los *Epodos* de Horacio; de Alceo a las *Odas* de Horacio) sin entrar en la discusión de los problemas de interpretación y remitiendo para ellos a los mencionados comentarios de Fraenkel.

También otros comentaristas modernos consideran básicos estos estudios de Fraenkel pero apuntan algunas divergencias.

Así, C. W. Macleod³² considera que *Archilochi* debe referirse a *Musam* pero no con el sentido que Fraenkel atribuye a esta

palabra y que sería muy semejante al de *carminis modos et artem* ya que esto implica que Safo y Alceo habrían tomado el metro de Arquíloco y lo habrían modificado con sus propios metros. De esta forma no hay paralelismo entre lo que Horacio dice de Safo y Alceo y lo que dice de sí mismo puesto que él no modificó el metro de Arquíloco. Además considera inadmisibile e improcedente la teoría de la *adiectio* y la *detractio*.

Para Macleod *Archilochi Musam* equivale a la 'poesía de Arquíloco' y *temperare* a 'controlar', 'dominar' (la agresiva poesía de Arquíloco).

En los versos 24-28 Horacio reconoce que en los *Epodos* sólo ha modificado la materia y las palabras que la constituyen, mientras que ha mantenido intacto el espíritu de Arquíloco que es inseparable de su metro.

En los versos 29-31, es decir, en las *Odas* el espíritu es asociado con el tema y al modificar el uno, Horacio, como Alceo, modifica el otro: Safo y Alceo consiguen controlar la irrefrenable virulencia de Arquíloco y al modificar así su estado de ánimo cambiaron también el metro y los temas. Horacio habría hecho lo mismo en las *Odas* superando la timidez demostrada en los *Epodos*.

Y concluye Macleod afirmando que Horacio suaviza la incontrolada agresividad del yambista y de esta forma se muestra

diferente a sus propios imitadores que logran copiar sólo los defectos de su modelo.

Se pueden objetar, entre otras cosas³³, a Macleod que esto supondría considerar como un defecto la virulencia de Arquíloco en cuyo caso no tendrían ningún sentido los versos 23-26 en los que Horacio se jacta de sus composiciones yámbicas y pide que no se infravalore su innovación.

Anthony J. Woodman³⁴ opina que Horacio en los versos 28-31 defiende a sus *Epodos* de la crítica del verso 27 escogiendo a Safo y Alceo para demostrar lo que sucede cuando la poesía de Arquíloco es privada de su metro:

"Yo reproduje el metro y el espíritu de Arquíloco pero no sus ataques contra Licambes; y si tú te quejas porque no he conseguido cambiar el metro, mira la poesía de Safo y Alceo <que hicieron tal cambio>; han hecho una versión aguada³⁵, diluida (*temperat*) de la poesía de Arquíloco <y así no consiguieron reproducir su espíritu>, si bien en el aspecto positivo (*sed*) también evitaron el ataque a Licambes (i. e. su *materiae vitium*)."

Horacio trataría de ilustrar la íntima y esencial conexión existente entre metro y espíritu de un determinado género. De tal forma que si no se atrevió a variar el metro fue porque ellos suponía componer algo distinto a lo que es la esencia de la poesía yámbica. Así su timidez métrica produjo una poesía más atrevida y más fiel al espíritu de Arquíloco que la originalidad métrica de Safo y Alceo cuyos nombres sirven como preparación

para el tema de las *Odas* que se trata a partir del verso 32.

Esta interpretación, según advierte Warren S. Smith, Jr.³⁶ supone considerar a *temperat Musam* como un defecto ('aguar') para que posteriormente *sed dispar* pueda tomarse como algo positivo.

Sin embargo, a juicio de W. S. Smith³⁷, es más probable que *temperare Musam* sea considerado como un logro y en el caso de Safo se combinan dos elementos: Safo que es una mujer, suaviza, diluye el viril abuso de Arquíloco, pero haciendo gala de una fortaleza viril (*mascula*) es capaz de hacer frente al desafío planteado por su rival masculino.

Musa no sería un suave equivalente de 'poesía' sino una fuerza con vida propia capaz de dominar al poeta si este no la gobierna con experiencia.

Lo que no es fácil en este caso es ver la analogía a la que alude Smith el cual concluye su argumentación diciendo que Horacio defiende su copia de la forma de la poesía de Arquíloco por analogía con Safo y Alceo quienes imitaron a Arquíloco pero consiguieron mantener su propia originalidad. ¿En qué imitaron a Arquíloco si cambiaron su espíritu, su metro y sus temas?

No se ve, pues, un sentido nítido a estos versos pues todas las interpretaciones tienen su o sus objeciones aunque quizá la de menos entidad sea la planteada a la interpretación de Anthony

Woodman ya que ese sentido de *temperare* hay que tomarlo en relación con la marcada ironía de los primeros versos de esta epístola dirigidos contra los poetas borrachos.

En todo caso, Horacio no se refiere a toda la poesía de Safo sino sólo a sus escritos vituperativos que al no haber sido escritos en yambos³¹ carecen de la virulencia propia de este tipo de poemas.

Tras el razonamiento sobre la originalidad de sus *Iambi*, cuando Horacio aborda la novedad de sus *Odas*, no lo hace ya a la defensiva sino con un tono de genuino orgullo:

*hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
volgavi fidicen. Iuvat immemorata ferentem
ingenuis oculisque legi manibusque teneri.*

(Ep. I, 19, 32-34)

[A éste (Alceo) a quien nadie había cantado y propagado antes, lo he divulgado yo, citado en latín. Al llevar algo inédito me gusta ser leído por nobles ojos y ser tenido por nobles manos.]

En un contexto paralelo de las *Odas* habla también del noble orgullo que le embarga y que es suscitado por la conciencia evidente de sus propios méritos:

*[...] sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, coronam.*

(Od. II, 20, 14-16)

A juicio de Fraenkel³² Horacio afirma que su mérito y su gloria radican en haber tomado como maestros a los grandes e ilustres poetas del pasado y en haberles salvado del olvido³³ en

que estaban sepultados, gracias a la publicación de sus *Iambi* y de sus *Odas*:

ego nobilium scriptorum auditor et ultor

(*Ep.* I, 19, 39)

[Yo, discípulo y reivindicador de ilustres escritores]⁴¹

Esta es, pues, la gloria que le llena de orgullo, haber tomado como modelo a los grandes líricos griegos del período clásico y haberlos adaptado a la lengua latina y al espíritu de la época augustea, sacándolos del olvido en que yacían y haciéndose así continuador de una gran tradición, la tradición clásica.

Horacio habla de ilustres escritores, en plural, ya que se refiere tanto a Arquíloco como a los poetas líricos griegos, no sólo a Alceo, a quien toma como modelo más próximo para su métrica sobre todo, sino también a otros poetas como Safo, Anacreonte, Estesícoro, Simónides, Píndaro⁴², etc. cuyas reminiscencias, ecos y motivos se encuentran por doquier diseminados en las *Odas* de Horacio y a todos los cuales cita en *Od.* IV, 9, 5-12.

NOTAS AL CAP. B. II. 3. 3

1. Cfr. *Sat.* I, 4, 40-55.

2. Cfr. a título de ejemplo *Od.* I, 1, 29-30 y 34-35; I, 26, 1; II, 20, 3; III, 1, 3; III, 4, 21; IV, 3, 13-16; IV, 6, 30 y 34; *Epod.* XVI, 66.

G. M. A. GRUBE "The Greek and Rom...", p. 237 afirma que aunque Horacio no dice que las *Odas* son alta poesía, su afirmación de que después del año 23 él se ha retirado de las labores de la "poesía" para dedicarse a las *Epístolas*, implica que ellas lo son y esto concuerda con la reclamación de inmortalidad como poeta que hace para sí mismo en las *Odas*.

3. Cfr. *Od.* III, 19, 14-15; III, 25, 1-3; IV, 3, 24 y 6, 29.

4. Cfr. igualmente *Carm. Saec.* 7-8; *Od.* IV, 2, 13.

5. Cfr. *Od.* III, 28, 9-16.

6. Cfr. *Od.* IV, 3, 3-6.

7. Cfr. también *Od.* I, 17, 18-20; II, 12, 14-16; II, 13, 24-25 y *Epod.* XIV, 9-12; *Od.* IV, 9, 10-12 referido a la poesía de Safo.

8. Cfr. *Od.* I, 18; I, 20; I, 27 y III, 21.

9. Cfr. *Od.* I, 7; I, 9; I, 11; I, 17; I, 36; II, 3; II, 7; II, 11; II, 14; III, 8; III, 12; III, 19; III, 25; III, 28; IV, 1.

10. La traducción está tomada de la edición de A. Cuatrecasas, *Horacio. Odas. Epodos. Canto Secular. Arte Poética*, Barcelona 1984.

11. El Dr. Fontan en su artículo "Tenuis...Musa?", p. 193 ss. propone una enálage semejante para dos versos de las *Bucólicas* de Virgilio: *silvestrem tenui musam meditaris avena* (I, 2) y *agrestem tenui meditabor harundine musam* (VI, 8), basándose en *Culex* 35: *mollia sed tenui decurrere carmina versu* y en el *tenuis grandia* de Horacio que se comentará a continuación.

12. Gregorio HINOJO, "Recusationes...?", *N T* III (1985), p. 80.

13. Vid. *supra* el apartado II. B. 2. 3. 2 sobre metro y tono.

14. Cfr. *Or.* 20.

15. Cfr. *Od.* IV, 12, 9-12 y *Epod.* XVI, 65-66.

16. El tema de la envidia también aparece en el *Himno a Apolo* de Calímaco en los vv. 105-112: "La Envidia insinuó a escondidas en el oído de Apolo: 'no amo al poeta que no canta proemios grandes como el mar'. Pero Apolo empujó con el pie a la Envidia."

Y también en el *Epígr.* 21: "Cualquiera que seas tú, que pasas junto a mi tumba, sabe que yo fui el hijo y el padre de Calímaco de Cirene [...], el uno fue jefe de los soldados de su ciudad, el otro cantó poesías más grandes que la Envidia."

17. Horacio olvida o menosprecia, al menos, los intentos de Catulo y los *poetae novi*.

18. Cfr. *Od.* II, 20, 4 y IV, 3, 16.

19. Cfr. Bacchylides, frag. 14, 1: ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς τότε πάλοι τότε νῦν.

20. Cfr. AESOP. *Fab.* 162 y PHEDR. *Fab.* I, 3.

21. Recuérdesse el estrecho paralelismo de A. P. 133-134 con CIC. *De opt. gen. or.* 14: *nec converti (orationes) ut interpres [...], non verbum pro verbo necesse habui reddere.*

En otros pasajes condena también Cicerón la ineptitud de algunos imitadores: *De or.* II, 90 y *Or.* 171.

Cfr. igualmente QUINT. X, 1, 25.

Además en QUINT. X, 2, 16-21 aparecen de nuevo los tipos de imitador equivocado criticado por Horacio: el que imita sólo las apariencias externas sin comprender nada y el que se propone la imitación de autores que están más allá de sus posibilidades (cfr. HOR. *Ep.* I, 3, 13).

22. Cfr. CALL. *Aitia*, I, frag. I, 25:

τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
τὰ στείβειν, ἑτέρων ἵχνια μὴ καθ' ὁμά
δίφρον ἑλᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
ἀτρίπτους εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις.

23. Cfr. Giorgio PASQUALI, *Orazio lirico*, Florencia 1920, pp. 63 ss., 424 ss., 504 ss.

24. Tomado de E. Fraenkel, *Horace*, p. 342.

25. Cfr. *Ibid.* 342 s.

26. Cfr. las notas de P. LEJAY y R. HEINZE, *ad l.*, la traducción de VILLENEUVE de este pasaje, citados por Fraenkel, *Horace*, p. 343 n.1.

27. Citado por Fraenkel, *Ibid.* p. 343.

28. Cfr. *Saturn.* V, 8.

29. Cfr. *G. L. K.* VI, 271. 5: *cum omnia metra varientur aut adiectione aut detractatione aut concinnatione aut permutatione [...]*

30. Cfr. *Horace*, pp. 341-347.

31. Cfr. *Horace on poetry I...*, p. 181 n.1.

32. Cfr. "The poet, critic and moralist: Horace, *Epistles* I, 19", *C Q* XXVII (1977), pp. 356-376.

33. Anthony J. WOODMAN, "Horace, *Epistles* I, 19, 23-40", *M H* XL (1983) p. 76 sugiere algunas dificultades de la interpretación de Macleod.

34. Cfr. *Ibid.* pp. 77 ss.

35. Cfr. *Ibid.* p. 79 n.14: *temperare* es comúnmente usado para diluir o aguar el vino (ERNOUT-MEILLET, *Dict. Etym. Lat.*, s. v.; Nisbet-Hubbard a *Od.* I, 20, 11).

Macleod apuntó que quizá Horacio está sugiriendo que Safo y Alceo son *aquae potores* (*Ep.* I, 19, 3) en contraste con Arquíloco que sería bebedor de vino.

36. Cfr. "Horace directs a carouse: *Epistle* I, 19", *T A Ph A* CXIV (1984) p. 264.

37. Cfr. *Ibid.* pp. 264-265.

38. Cfr. A. J. WOODMAN, "Horace, *Epist...*", pp. 79-80.

39. Cfr. E. FRAENKEL, *Horace*, pp. 348 s.

40. E. FRAENKEL, *Ibid.* p. 349 cita un pasaje ciceroniano que puede avalar el sentido que aquí da a *ultor*: *ut laudem eorum* (i. e. *summorum oratorum*) *iam prope senescentem [...]* *ab oblivione hominum atque silentio vindicare* (*De or.* II, 7). Evidentemente el verbo *vindicare* y el sustantivo *ultor* tienen

una muy estrecha afinidad semántica.

41. Para una interpretación más actual y más acertada de este pasaje *vid. infra* el capítulo II. B. 4. 9 sobre Horacio y el público, pp. 614-615.

42. Horacio rechaza abiertamente la imitación de la métrica y el estilo majestuoso de Píndaro en la *Od.* IV, 2.

A pesar de ello en las *Od.* IV, 4 y 14 imita los grandes períodos propios de los himnos pindáricos pero nunca su métrica. Deja esta tarea para poetas de mayor plectro como Julio Antonio.

En la *Ep.* I, 3 se interesa por los intentos de un joven poeta llamado Ticio que formaba parte de la *studiosa cohors* de Tiberio, integrada por jóvenes ávidos de gloria. Inquieta de Julio Floro si Ticio escribe tragedias o intenta adaptar los ritmos pindáricos a la lírica latina (cfr. vv. 9-14).

3. 4 Poesía elegíaca.

A pesar de que Horacio no hace generalmente una crítica literaria sistemática, salvo en el *Ars Poetica* centrado fundamentalmente en el drama, no dejan de sorprender sus escasas alusiones al género elegíaco y su casi total silencio sobre la elegía amorosa y sus grandes cultivadores tan de moda en su época.

No obstante, es posible entresacar de los textos horacianos algunas escuetas menciones sobre este género y sus cultivadores a través de las cuales se puede intentar entrever el pensamiento de Horacio.

El terreno es, sin embargo, tan sinuoso que en muy pocas ocasiones se puede llegar a conclusiones definitivas¹ y es preciso conformarse con adherirse a alguna de las hipótesis o sugerencias muchas veces opuestas de los estudiosos y comentaristas de este tema.

3. 4. 1 CONTENIDO DE LA POESÍA ELEGÍACA.

Horacio se refiere a la elegía en el pasaje de *A. P.* en el que trata de la adecuación que debe existir entre metro y género literario, adecuación que viene dada por una relación establecida por la naturaleza propia de cada uno de ellos.

*versibus impariter iunctis querimonia primum
post etiam inclusa est voti sententia compos:*

*quis tamen exiguos elegos emiseric auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
(A. P. 75-78)*

El texto horaciano presenta una notable coincidencia con la narración del Περὶ ποιητῶν de Dídimos (ap. Orion, *Etymologicum*, col. 58, ed. Sturz 1820), filólogo alejandrino coetáneo de Horacio pero de mayor edad. Ello no quiere decir necesariamente que Dídimos sea la fuente de Horacio pues ambos podrían estar utilizando una fuente común.

Según la mayoría de los comentaristas Horacio alude en estos versos simplemente a los orígenes de la poesía elegíaca. De esta forma *querimonia* sitúa los orígenes (*primum*) de la elegía en los cantos de lamentación y dolor en honor de los difuntos. Horacio estaría refiriéndose aquí al epigrama fúnebre.

También Dídimos afirma en el mencionado pasaje que el dístico elegíaco fue inventado en primer lugar para celebrar a los difuntos y hace derivar ἔλεγος precisamente de εὖ λέγειν, 'hablar bien', 'elogiar'.

Por otra parte *voti sententia compos*, 'la expresión de un deseo satisfecho', se refiere según casi todos los comentaristas a los epigramas votivos, *epigrammata consecrationum*, según paráfrasis del gramático Sacerdos (*G. L. K. VI*, 510, 1).

Brink *ad l.* explica esta difícil expresión de la siguiente forma: "From *sensit se voti compotem esse* the *sententia* itself

becomes *voti compos*".

De esta forma, Horacio hace derivar los dos grandes tipos de la elegía (la triste por los lamentos de dolor y la alegre por la satisfacción de un deseo) de las primitivas inscripciones elegíacas² surgidas de la naturaleza misma del primitivo vivir social.

Aunque para A. Rostagni, *ad l.*, este pasaje no implica una reducción del contenido de la elegía sino una referencia exclusiva a los orígenes de la elegía, muchos comentaristas advierten aquí una omisión intencionada por parte de Horacio de la elegía amorosa:

"Una nota de actualidad está implícita, en mi opinión en la concentración de Horacio en el lamento y en el epigrama votivo y la exclusión, aquí y en 402 de la elegía narrativa y amorosa. Considerando la atención prestada a la lírica amorosa unos pocos versos más adelante y la popularidad de la elegía amorosa en esta época, la omisión difícilmente se puede considerar incidental." (Brink, *ad l.*)

También B. Otis³ opina de forma semejante:

"El contenido de la elegía es aquí reducido al lamento (*querimonia*) y al epigrama votivo (*voti sententia compos*) al cual se añade después la llamada a la guerra. Esto parecería excluir la elegía amorosa como un género propio"

porque para Horacio la lírica es la poesía del amor.⁴

Más aún, este silencio de Horacio es interpretado como una censura deliberada⁵, como desdén⁶ e incluso hostilidad⁷ hacia la elegía amorosa y hacia algunos elegíacos.

¿Qué motivos se aducen para esta actitud de Horacio hacia la elegía amorosa?

Para B. Otis¹ es muy probable que se deba al clasicismo de Horacio y más estrictamente a la doctrina de una rígida jerarquización de los géneros literarios en la que la épica ocupa la cima y la elegía estaría cerca de la parte inferior de la escala.

Horacio defiende además una estrecha e inalterable relación entre forma y contenido dentro de cada género literario. Y para Horacio el amor es uno de los temas propios de la poesía lírica como ya se ha visto en el capítulo anterior y como afirma sólo unos versos más adelante (*A. P.* 85).

En su argumentación B. Otis¹ va mucho más lejos al considerar que la hostilidad de Horacio hacia la elegía amorosa es consecuencia lógica de la abierta oposición que, según él, manifiesta Horacio en *Sat. I, 10* hacia los neotéricos, tanto a los ya fallecidos como Catulo y Calvo, como a los miembros vivos de mayor edad (Valerio Catón y Furio Bibáculo) y a otros miembros más jóvenes como Hermógenes, Fannio, Pantilio y sobre todo Galo, omitido deliberadamente en *Sat. I, 10*.

Esta oposición de Horacio se debería a la defensa de la invectiva mordaz y al uso de grecismos por parte de los neotéricos así como al alejandrinismo y al rechazo del programa

literario de los círculos más allegados a Augusto por parte de esta escuela centrada en el cultivo exclusivo de los géneros menores.

La elegía amorosa era para Horacio el legado residuario del neoterismo. En ella se manifiesta una tradición literaria (el alejandrinismo) opuesta al nuevo programa de romanización de los más antiguos y mayores géneros literarios del clasicismo griego (épica, drama, lírica).

Por otra parte, Horacio defiende la utilidad moral y social de la poesía, mostrándose partidario del compromiso *utile dulci* como ideal de los *officia poetae*.

Desde este punto de vista Horacio tiene motivos para desdeñar la poesía elegíaca como poesía frívola y en contradicción con el programa religioso, moral y patriótico de Augusto.

Horacio percibe en la elegía una oposición disimulada al programa del *Princeps* asumiendo de forma muy sutil el papel de la antigua invectiva de los neotéricos y rechaza tanto los ideales literarios como el estilo de vida propuesto en las elegías amorosas.¹⁰

Para B. Otis¹¹ "la reacción contra el punto de vista "oficial" (de Horacio y Mecenas y por inferencia también de Augusto) es evidente en todos los elegíacos pero especialmente

en Ovidio".

En este sentido, V. Cremona¹² opina que Proporcio al componer las cinco primeras elegías del libro III tenía en mente las seis primeras odas horacianas del libro III con una intención abiertamente emuladora si no directamente polémica.

Mientras las "odas romanas" son de inspiración religioso-moral y están llenas de reflexiones filosóficas netamente romanas, las elegías de Proporcio están inspiradas en los modelos e ideales alejandrinos.

Horacio propone en sus odas, dirigidas a los *pueri et virgines*, el ideal romano de la *virtus* gracias a la cual el ciudadano se libera de la esclavitud de sus egoístas instintos y, siguiendo el ejemplo de los antepasados, se pone al servicio de la *civitas* en los duros avatares de la milicia hasta el sacrificio final si es preciso (*dulce et decorum est pro patria mori*, *Od.* III, 2, 13) y de esta forma consigue una gloria imperecedera (*virtus [...] intaminatis fulget honoribus*, *Od.* III, 2, 17-18).

En cambio, Proporcio anuncia que sólo escribe para la joven que espera a su amante (*quem legat expectans puella virum*, *Od.* III, 3, 19-20) y proclama el triunfo del *otium* exaltando como ideales el amor y la paz (*pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes*, III, 5, 1); que otros atiendan a la guerra y consigan

el merecido botín, a él le bastará aplaudir en la Vía Sacra, reclinado en el pecho de su amada, el triunfo de Augusto (cfr. III, 4, 10-22); sus combates son las duras batallas contra una amada fría y deseñosa (*stant mihi cum domina proelia*¹³ *dura mea*, III, 4, 2) y será conducido a la lid no por un brioso caballo sino por los blancos cisnes de Venus (cfr. III, 3, 39-40) porque como indica en IV, 1, 137-138, tendrá que sufrir la milicia de Venus bajo tiernas armas y servirá de enemigo a los Cupidos.

Frente a la afirmación horaciana del *dulce et decorum...*, Propercio proclama en II, 1, 47 *laus in amore mori*. Y espera alcanzar la inmortalidad gracias no a la *virtus* sino gracias a la poesía:

*exactus tenui pumice versus eat,
quo me Fama levat terra sublimis.*
(III, 1, 8-9)

En este sentido desacraliza la *virtus*, el heroísmo tal como lo había sentido Horacio, al decir en III, 5, 15-16 que la muerte hace iguales a todos, vencedores y vencidos, y que Yugurta, prisionero, se sienta al lado de Mario en el Hades.

Es posible que, como indica V. Cremona, exista emulación y polémica en estas composiciones propercianas. Pero es preciso tener en cuenta que las odas horaciana III, 1-6 tienen un carácter muy especial y que los ideales propuestos por Propercio se encuentran también en repetidas ocasiones en muchas odas de

Horacio¹⁴.

E inversamente, en las "elegías romanas" Propertio también promete poner su inspiración poética al servicio de la patria (*hoc patriae serviet omne meae*, IV, 1, 60) y dedicarle a Roma estas composiciones (*Roma, fave, tibi surgit opus*, *Ibid.* 67) si bien quizás lo hace presionado por Mecenas ya que a continuación recibe serias advertencias por parte de Horo (cfr. vv. 71-74 y más adelante vv. 133 ss.).

En otro lugar, A. P. 401 ss. la relevancia social es el criterio elegido para la selección de los géneros literarios mencionados y aquí tampoco se cita la elegía amorosa, presumiblemente por no ser considerada como un γένος πολιτικόν.¹⁵

Si bien, como se ha indicado, para la mayoría de los comentaristas Horacio se refiere en A. P. 75-78 sólo a los comienzos de la poesía en dísticos elegíacos omitiendo la elegía amorosa con una actitud, desdeñosa o no, tampoco han faltado quienes opinan que Horacio sí alude aquí también a la elegía amorosa contemporánea.

En efecto el escolio de Ps. Acro ad l.: *etiam laetae coeperunt scribi*, persuadió a los antiguos comentaristas de que aquí había una referencia a la elegía amorosa.

Así, en el siglo pasado J. G. Orelli¹⁶ pensaba que *voti sententia compos* se refería a la elegía amorosa.

Más recientemente, M. E. Clark¹⁷ opina que, como este pasaje está dirigido a una audiencia contemporánea, es probable que las afirmaciones de Horacio tengan alguna relación con la elegía amorosa.

Según Clark, *querimonia* no sólo se refiere a los lamentos, estelas y epigramas fúnebres, sino que pertenece a la misma raíz que *querela*, término técnico del lenguaje de los elegíacos.¹⁸

Por otra parte, *voti sententia compos* además de mantener la conexión con el antiguo epigrama votivo, refleja parte del contenido y la esencia de la elegía amorosa, pues "la expresión de un deseo satisfecho" puede hacer perfectamente referencia a la posesión sexual de la persona amada y deseada¹⁹.

En cierto sentido el poema elegíaco llegó a ser un *votum*, es decir una ofrenda votiva para o por conseguir el amor de la persona amada y una forma de conjuro que mitigaría las penas del poeta y expresaría sus deseos:

*ipse ego venabor; iam nunc me sacra Dianae
susplicere et Veneris ponere vota iuvat.*
(Prop. II, 19, 17-18)

Si bien Clark califica su comprensión de A. P. 75-78 como de probable, parece más justo considerarla simplemente como posible puesto que leer entre líneas es siempre muy arriesgado.

Fuera de A. P. 75-78 Horacio sí hace alusión a la elegía amorosa. En la *Od.* I, 33, 1-4 y en *Od.* II, 9, 9-20 se pone de manifiesto que su contenido es la expresión del dolor (*doleas*, v. 1), el desgarrador sufrimiento (*miserabilis*, v. 2), las lágrimas y súplicas (*flebilis*, v. 9) y las tiernas quejas (*querelae*, v. 18) del poeta por el rechazo y los desdenes de la inmisericorde y arisca amada (*immitis*, v. 2).

Si se considera acertada la opinión de B. L. Ullman²⁰ de que *Ep.* I, 4, 12: *inter spem curamque, timores et iras*, no se refiere a cuatro emociones escogidas para tipificar las experiencias ordinarias de la vida, sino que debe aplicarse más bien al estado anímico y psicológico de Tibulo, estos cuatro sustantivos pueden indirectamente mostrar un panorama muy completo del contenido de la elegía amorosa: esperanzas²¹, cuitas²², temores²³ e iras²⁴ de los amantes.

Pero el ideal amoroso de Horacio es distinto en buena parte al ideal erótico de los elegíacos y no faltan autores que interpretan algunos pasajes horacianos como un ataque contra aquéllos.²⁵

Especialmente interesante es en este sentido la sátira I, 2 en la que Horacio expone sus propios ideales eróticos que están en franca oposición con el estilo de vida que se manifiesta en los elegíacos contemporáneos.

En primer lugar, Horacio censura el adulterio, es decir, la elección de una mujer casada como amante (cfr. Sat.I, 2, 33-35) y en dos pasajes de esta misma sátira (vv. 37-46 y 126-134) expone con gran realismo y crudeza los innumerables peligros que le acechan al adultero, afirmando que por el mucho dolor se les frustra el placer:

*audire est operae pretium, procedere recte
qui moechis non vultis, ut omni parte laborent,
utque illis multo corrupta dolores voluptas
atque haec rara cadat dura inter saepe pericula.*
(vv. 37-41)

Censura además a quienes presumen de pasar de largo ante un amor fácil y sólo tratan de conquistar a aquellas mujeres que se les resisten y les son esquivas:

*'leporem venator ut alta
in nive sectetur, positum sic tangere nolit'
cantat et apponit 'meus est amor huic similis; nam
transvolat in medio posita et fugentia captat'*
(vv. 105-108)

y sólo gustan de amores prohibidos (*interdicta*, v. 96).

No, Horacio prefiere una amante fácil y de módicas exigencias, que no esté casada y le haga ir a escondidas cuando no está en casa su marido, sino que acuda pronto cuando él la llame, vv. 119-112:

*non ego: namque parabilem amo venerem facilemque.
illam 'post paulo: sed pluris: si exierit vir'
Gallis, hanc Philodemus ait sibi quae neque magno
stet pretio neque cuntetur cum est iussa venire.*

Para Horacio idealismo y tortura amorosa van estrechamente unidos porque el deseo de alcanzar un amor difícil o prohibido conlleva muchos problemas y sufrimientos²⁶.

Y en este sentido ridiculiza a quienes componen y cantan pequeños poemas para aliviar sus dolores²⁷, sus ardores²⁸ y sus graves cuitas amorosas:

*hiscine versiculis speras tibi posse dolores
atque aestus curasque gravis e pectore pelli?*
(vv. 109-110)

Como sugieren los comentaristas mencionados en la nota 25, *hi versiculi*, 'estos pequeños versos', designan para Horacio a la poesía usada para expresar la exquisitez y los altos ideales amorosos, que en buena parte corresponde en su época a la poesía elegíaca. Baste confrontar los términos *dolores*, *aestus*, *curae* con lo apuntado anteriormente sobre el contenido de la elegía amorosa y los pasajes mencionados en las notas 27 y 28.

Critica duramente Horacio esa exquisitez, ridiculizando actitudes paralelas a esta en determinadas circunstancias:

"¿Acaso cuando te abrasas de sed, pides una copa de oro y cuando estás hambriento, rechazas toda clase de alimentos a menos que sea pavo o rodaballo?"
(vv. 114-116)

No faltan ciertamente en las odas de Horacio ardientes protestas amorosa, celos, lágrimas y desgarradores sufrimientos (cfr., v. g., *Od.* I, 5; I, 13; I, 23; III, 10; III, 19; IV, 1). No todas sus amantes eran como la *bona Cinara* (*Od.* IV, 1, 3).

Pero Horacio conoce la naturaleza cambiante de la fortuna y sabe que el mejor remedio es aceptar la realidad (*ut melius, quidquid erit, pati*, *Od.* I, 11, 3) y no encerrarse en el propio dolor (cfr. *Od.* I, 33 y II, 9) para poder disfrutar cada día que los dioses conceden y estar en disposición de descubrir y gozar nuevos amores²⁹.

Lo más conveniente es saber establecer hasta dónde llega el límite impuesto a nuestros deseos por la propia naturaleza, disfrutar dentro de esos límites y evitar traspasarlos porque ello sólo acarrea sufrimiento:

*nonne cupidinibus statuatur natura modum quem,
quid natura sibi quid sit dolitura negatum,
quarere plus prodest et inane abscindere soldo?*
(*Sat.* I, 2, 111-113)

Es, en definitiva, la misma filosofía de la *aurea mediocritas*, del *ne quid satis* que se percibe en tantas de las odas de Horacio y que abarca a todos los niveles de la vida humana.

En fin, en *A. P.* 402-403 Horacio alude a la elegía de contenido marcial: *Tyrtaeusque mares animos in Martia bella / versibus exacuit*.

Para T. F. Higham "uno podría concluir de los versos 401-3 que los compases marciales de Tirteo eran casi la única clase de elegía digna de consideración"³⁰ por su función social.

3. 4. 2 METRO Y ESTILO.

La poesía elegíaca se caracteriza formalmente por estar compuesta en dísticos elegíacos a los que Horacio designa con la expresión *versi impariter iuncti* en A. P. 75.

Esta definición trae a la mente, según apuntan los comentaristas, la imagen de un tiro de caballos, uno de los cuales es más débil y corre menos que el otro. Tal imagen se encuentra desarrollada y explicada en el citado pasaje de Dídimo para el cual la respiración cansada y rota de ese caballo más débil y agotado (el pentámetro) se acomoda muy bien a la situación del moribundo.

Brink ad l. cita también algunos pasajes de Ovidio que aluden a la diferente medida de los versos elegíacos: *inparibus rotis* (A. A. I, 264); *inparibus numeris* (Pont. IV, 16, 11); *inparibus modis* (Ibid. v. 36 y Trist. II, 220) y especialmente

*Carminis hoc genus impar sed tamen apte
iungitur herous cum brevior modo.
(Am. II, 17, 21-22)*

Horacio califica también en A. P. 77 de *exigui* a los dísticos elegíacos.

Como indica E. A. Mcdermott³¹, este adjetivo ha sido considerado generalmente como una valoración negativa de Horacio hacia la elegía. Baste³² con citar las palabras de Brink ad l.:

"El adjetivo es probablemente intencionado, lanzando una nota infamante que pone reparos a la

alabanza calimaquea sobre los pequeños y altamente trabajados poemas".

Pero como sugiere la propia E. A. McDermott, hay que tener en cuenta que Horacio usa términos peyorativos semejantes relativos al tamaño aplicados a su propia poesía y que no son otra cosa que una forma de elogio invertido.

Recuérdense, por ejemplo, términos aplicados a sí mismo o a su poesía como *inops* y *pusillus* (*Sat.* I, 10, 17), *simplex* (*Od.* I, 38, 5), *tenuis* (*Od.* II, 16, 38 y I, 6, 9), *parvus* (*Od.* III, 3, 72; IV, 2, 31 y IV, 15, 3; *Ep.* II, 1, 257), *mollis* (*Od.* II, 12, 3), *levis* (*Od.* I, 6, 20 y II, 1, 40).

Parecidos calificativos usa Propertio para referirse a sí mismo y su propia poesía. Sirvan de ejemplo los siguientes: *tenuis* (III, 1, 8), *parvus* (III, 3, 5 y 18; IV, 1, 58), *mollis* (I, 7, 19; II, 34, 42 y III, 3, 18), *blandis* (I, 8, 40; IV, 6, 5), *placidus* (IV, 6, 70), *levis* (I, 9, 12), *humilis* (II, 10, 24), *inops* (II, 10, 23), *vilis* (II, 10, 24), *pauper* (II, 10, 24).

Y de forma especial conviene resaltar el uso de *angustus*, un adjetivo del mismo campo semántico que *exiguus*, para referirse a la tenue inspiración de Calímaco:

*sed neque Phlegraeos Iovis Enceladique tumultus
intonet angusto pectore Callimachus
(II, 1, 39-40)*

y al carácter ligero de su propia poesía: *incipe iam angusto*

versus includere torno (II, 34, 41); 'estrecho' en relación con los versos épicos y trágicos de los que habla en los vv. 29-42.

Propertio utiliza además en una ocasión el adjetivo *exiguus* para calificar su propia inspiración: *sed tamen exiguo quodcumque e pectore rivi / fluxerit* (IV, 1, 59-60): "mas con todo, sea cual fuere el aliento que desborda de mi débil pecho...".

En estos tres últimos pasajes, así como en la mayoría de los citados de Propertio y de Horacio, estos adjetivos se usan en contextos en los que ambos poetas quieren simplemente señalar el contraste entre la *gravitas* de los grandes géneros literarios (sobre todo la épica y a veces la tragedia) y la *levitas* o *tenuitas* de la propia poesía (pequeña lírica en el caso de Horacio, elegíaca en el de Propertio).

Esto es lo que simplemente sugiere *exiguos elegos* en A. P. 77: el contraste entre los grandes y elevados poemas épicos y las pequeñas y ligeras inscripciones y epigramas elegíacos.

A esa misma *tenuitas* se refiere el término *mollis* con el que Horacio califica en *Od.* II, 9, 17 las elegías de Valgio Rufo.

Del término *exiguus* en sí mismo no es posible, pues, sacar la conclusión del desprecio de Horacio hacia la elegía.

En cambio, es muy posible que el término *versiculi* de *Sat.*

I, 2, 109 que tiene en este texto una clara connotación peyorativa, se refiera, como ya se ha dicho, a la poesía elegíaca.

Para Horacio estos versillos tendrían la misma consideración y calificación que las *nugae* de los neotéricos de tal forma que el juicio literario de Horacio sobre unos y otros no debió ser muy diferente.

En cuanto al tono muchas veces luctuoso de la poesía elegíaca amorosa baste recordar las expresiones *miserabilis* [...] *elegos* de *Od.* I, 33, 2-3 y *flebilibus modis* de *Od.* II, 9, 9 que concuerda perfectamente, por ejemplo, con el *lacrimae* de *Prop.* I, 9, 7 y el *elegis molles qui fleret amores* referido a Tibulo del epigrama de Domicio Marso (*Frag. Poet. Lat.* 111) sobre la muerte de Tibulo y de Virgilio.

3. 4. 3 HORACIO Y LOS POETAS ELEGÍACOS.

En A. P. 77-78 pone de relieve Horacio el desacuerdo existente entre los críticos (*grammatici certant*) a la hora de determinar quién fue el *auctor*, es decir, el *inventor* del dístico elegíaco: *quis [...] invenerit elegiacum metrum* (Ps.Acro).

También Dídimo hace referencia en el citado pasaje a las opiniones encontradas de los gramáticos que dudaban a la hora de otorgar el título de *inventor* del género elegíaco entre Arquíloco, Mimnermo y Calino. Pero, al igual que Horacio aquí, no se pronuncia tampoco por ninguno en particular.

Entre los elegíacos griegos Horacio considera y valora muy positivamente a Tirteo citándolo en A. P. 402 después de Homero y de los grandes vates benefactores de la humanidad.

Como se verá posteriormente al hablar de Propertio, también cita simplemente a Calímaco y a Mimnermo. Quizá el tono del contexto sugiera la preeminencia de este último en cuanto *inventor* de la elegía amorosa.³³

En Ep. I, 6, 65-66 Horacio cita a Mimnermo como autoridad para cerrar de forma gnómica esta epístola:

*Si, Mimnermus uti censet, sine amore iocisque
nihil est iucundum, vivas in amore iocisque*

con referencia a una concepción de la vida hecha de pequeños placeres dentro de unos límites moderados.

Por lo que respecta a los elegíacos latinos no deja de ser sorprendente el absoluto silencio de Horacio sobre Cornelio Galo a quien no cita en ningún pasaje de sus obras a pesar de ser el iniciador en la literatura latina del nuevo género literario de la elegía amorosa (cfr. *OV. Trist.* IV, 10, 53) y de ser un personaje importante de la vida pública.

Lejay³⁴ considera a Galo imitador de Euforión (el más complicado y oscuro de los alejandrinos) y en consecuencia uno de los neotéricos seguidores y sucesores de Catulo y de Calvo. Si Horacio no le ataca abiertamente se debe a que Galo era amigo de Virgilio (cfr. *Buc.* X) y Horacio no quería en ningún modo contrariar u ofender a este último.

G. Hendrickson³⁵ opina que Horacio mantiene el principio de no citar en sus páginas críticas a personas importantes y por eso no menciona a un importante neotérico como Valerio Cato en la sátira I, 10, haciendo que ocupen su lugar sus seguidores: Hermógenes, Demetrio, Pantilio, Fannio, etc.

Este mismo podría ser, según B. Otis³⁶, el caso de Galo, un personaje público importante que además había introducido un nuevo género cuyos principios literarios eran contrarios al clasicismo de Horacio y su círculo.

No obstante, es preciso convenir, como el propio B. Otis reconoce, que los *argumenta ex silentio* son justamente

sospechosos.

Valgio Rufo³⁷ fue también uno de esos nobles romanos que supo compaginar la actividad literaria con la vida pública. En el año 12 a.C. fue *suffectus consul*.

En *Sat.* I, 10, 82 Horacio lo cita entre el selecto grupo de entendidos en materia literaria cuya aprobación espera alcanzar para sus obras: lo cual indica que para el año 35 a. C. era ya un personaje destacado.

Unas veces ha sido considerado miembro del círculo de Mesala, en base a *Ps.Tib.* IV, 1, 180; otras al círculo de Mecenas, en base a su mención en *Sat.* I, 10, 82 junto a otros miembros de este círculo³⁸. Pero lo más probable es que su situación social le dispensase de pertenecer a ningún grupo concreto³⁹.

Horacio le dedica la oda II, 9 concebida como una *consolatio*. De ella se deduce la estrecha amistad que unía a ambos: *amice Valgi* (v. 5). Se desprende igualmente que Valgio había compuesto elegías amorosas-luctuosas: *flebilibus modis* (v. 9), *mollium querelarum* (vv.17-18) y que conocía su gran capacidad para la poesía épica: *cantemus Augusti tropaea* (v. 19) en consonancia con *est tibi (sc. Mesala), qui possit magnis se accingere rebus,/ Valgius: aeterno propior non alter Homero* (*Ps.Tib.* IV, 1, 179-180).

De las elegías de Valgio sólo quedan restos insignificantes. Los *Escolios de Verona ad Verg. Ecl. VII, 22* ofrecen un fragmento de ocho versos en los que Valgio elogia a Codro y a Helvio Cinna.

De aquí deduce B. Otis⁴⁰ que podría establecerse su estrecha relación con los neotéricos. Y, en consecuencia lógica con el resto de su artículo, considera que la invitación horaciana a abandonar la elegía y entregarse a la épica es una evidente desaprobación hacia las elegías de Valgio por la pérdida de Mistes.

El fundamento de B. Otis es ciertamente muy débil: también Horacio en *A. P. 388* elogia la *Zmyrna* de Cinna sin que por ello podamos considerarlo un neotérico.

¿Cómo interpretar pues *Od. II, 9, 17-19*

*desine mollium
tandem querelarum, et potius nova
cantemus Augusti tropaea?*

E. A. Mcdermott⁴¹ la considera como una sugerencia "standard" de una alternativa constructiva.

Pero teniendo en cuenta que en sus *Odas* Horacio renuncia continuamente a tratar temas políticos y épicos en favor de los *molles modi* de su lira, habría que ser muy cautelosos a la hora de concluir que "the preceding injunction to abandon elegiac themes springs from 'sincere' philosophical disaffection on

Horace's part" pues seguramente Horacio no sería sincero en esta exhortación final a una poesía 'seria'.

Es posible, pero hay que tener en cuenta que la *recusatio* horaciana no se basa en el rechazo de los temas épicos y políticos en sí mismos sino en un profundo conocimiento de las propias limitaciones poéticas, mientras que parece bien constatada la capacidad de Valgio para el género épico.

El abandono, pues, de la elegía en favor de la épica debe ser considerado por Horacio como una medicina adecuada para curar la melancolía de su amigo.

En cuanto a ese *cantemus* con el cual Horacio se asociaría a la labor de Valgio, G. C. Giardina considera que en la oda II, 9 se debe ver ante todo la "difficile compresenza" de una vocación poética antiheroica con la necesidad de obedecer a un preciso programa cultural de restauración nacional.⁴²

Horacio dedica dos poemas: la oda I, 33 y la epístola I, 4 a una persona cuyo *praenomen* era *Albius*.

La mayoría de los estudiosos dan por buena la identificación de este *Albius* con Albio Tibulo aunque no falte quien⁴³ ha tratado de probar la falta de evidencia de tal identificación aceptada sin embargo ya en la antigüedad por Porfirio, Diomedes y por la biografía de Tibulo encontrada en

los MSS de Tibulo.

Por lo que se refiere a la interpretación de ambos poemas existen también dos tendencias generales: la de quienes ven en ellos una prueba más de la hostilidad de Horacio hacia la elegía y la de quienes los consideran como testimonio de la profunda amistad existente entre ambos poetas y carentes de toda intencionalidad crítica hacia la elegía.

Entre los primeros hay que contar a B. Otis el cual considera que la oda I, 33

"is a piece of light and witty advice to Tibullus [...] The tone here is urbane -thoroughly Horatian- but the subtle mockery is nevertheless unmistakable [...] The basic antipathy to elegy is here only lightly (though clearly) hinted at"⁴⁴

en base a la expresión *miserabilis elegos* de los vv. 2-3.

Y con respecto a la epístola I, 4 y en relación con las supuestas implicaciones que para él conlleva la mención de Casio de Parma en el verso 3

"in the light of his general attitude toward elegy, this depreciatory reference to the specific elegies of Tibullus would thus seem plain enough".⁴⁵

Sin embargo, parece más acertada la interpretación de quienes ven en ambos poemas "el monumento de dos mil años de la amistad entre dos poetas basada en la humana y cariñosa simpatía de una profunda amistad"⁴⁶.

En el mismo sentido se manifiesta también G. C. Giardina el

cual indica a propósito de la oda I, 33 que

"el amable reproche está dirigido en todo caso al hombre, no al poeta, Tibulo. No es la cualidad, positiva o no, de los *elegi* tibulianos, sino la serenidad espiritual o la angustia del sensible Tibulo, lo que le interesa a Horacio."⁴¹

Y en abierta oposición a B. Otis y apoyándose en la autoridad de E. Fraenkel⁴² considera que

"la interpretación de la célebre epístola (sc. I, 4) en sentido benévolo y amistoso hacia Tibulo como una expresión de "maravillosa simpatía", es la única posible la interpretación en sentido "desfavorable" de la epístola como "una pieza de reproche a Tibulo", una advertencia, es desmentida por el tono general que es "gracioso y afectuoso", y por el carácter elogioso de los vv. 6-11."⁴³

La oda I, 33 es una *consolatio* que trata de ayudar a Tibulo en las penas de amor por una muchacha llamada Glícera:

*Albi, ne doleas plus nimio memor
immitis Glycerae neu miserabilis
decantes elegos, cur tibi iunior
laesa praeniteat fide,
(vv. 1-4)*

Pero ¿quién es Glícera? Tibulo no la nombra en ninguno de los poemas considerados como suyos en los que se refiere a sus amadas con los nombres de Delia y de Némesis.

Este es precisamente uno de los argumentos utilizados por E. Baehrens y por J. P. Postgate en los mencionados trabajos para negar la identificación de *Albius* con Albio Tibulo.

El propio Postgate apunta que no faltan quienes han propuesto la posibilidad de una tercera amante de Tibulo cuyos

poemas dirigidos a ella se habrían perdido.

Para B. Otis "Glycera, in fact, may have been a generalized term, something equivalent to our sweet or honey"⁵⁰.

Sin embargo, parece más acertada la opinión de quienes consideran que Glícera es un seudónimo para designar a Delia o a Némesis.

Según B. L. Ullman⁵¹, Horacio tiene en su mente el nombre de Némesis cuando usa el nombre de Glícera: son métricamente equivalentes, las palabras de Horacio sobre Glícera se acomodan perfectamente a la descripción de Némesis por parte de Tibulo y la probable datación de la oda que podría incluso ser del año 23 a. C., año de la publicación de los tres primeros libros de odas.

En cuanto a la elección del nombre de Glícera, los comentaristas señalan el oxímoron intencionado de Horacio contraponiendo el adjetivo latino *immitis* con la raíz griega que subyace en el nombre de Glícera: 'dulce', 'suave'.

Pero Ullman⁵² añade además que Glícera era un nombre bastante común en las *hetaerae* con lo que Horacio podría decirle a Tibulo algo así como: "Albio, no te aflijas demasiado pensando en la arisca Glícera porque ella, después de todo, es sólo una meretriz".

Es posible que dentro de este tono afectuoso Horacio, como

piensa M. C. J. Putnam,

"sugiera a Tibulo algo más profundo y en definitiva más tranquilizador, algo más cercano al impulso lírico que al impulso elegíaco [...] Conviértete en un lírico como Horacio, y busca un amor fácil. Mira el futuro y en proceso espera lo inesperado, sabiendo que la única estabilidad en el amor es la variabilidad."³³

En cuanto a la epístola I, 4 fechada entre el 23 y el 20 a.C. puesto que la muerte de Tibulo acaeció en el 19 a.C., se abre directamente con el nombre de Tibulo: *Albi, nostrorum sermonum candide iudex*.

Este verso implica que Horacio y Tibulo intercambiaron opiniones sobre sus respectivas composiciones y que Horacio considera a Tibulo como un crítico clarividente, objetivo, sincero y honesto.

Ciertamente la intención básica de la epístola es la de consolar y animar a este poeta tan sensible y que se desanima con tanta facilidad.

Pero es posible que existan otras segundas intenciones y a este efecto no es tan indiferente como M. C. J. Putnam sostiene³⁴ el hecho de que no sepamos con precisión en qué consisten los *opuscula* de Casio de Parma:

*quid nunc te dicam facere in regione Pedana?
scribere quod Cassi Parmensis opuscula vincat?*
(vv. 2-3)

Casio de Parma fue uno de los conspiradores que asesinaron a J. César, enemigo posteriormente de Octavio Augusto a quien, según Suetonio⁵⁵, atacó en escandalosas cartas.

Para B. Otis⁵⁶ no sólo la comparación con unos *opuscula* de nula calidad sino la identificación de esta nulidad literaria con un notorio enemigo de Augusto es la clave para la correcta interpretación de esta epístola y por eso glosa así el verso 3: "¿Vas a seguir escribiendo estos reaccionarios poemas?", pues, como se ha dicho, B. Otis considera que la elegía supone un tácito rechazo al programa religioso-moral y literario de Augusto.

Otros comentaristas consideran más acertadamente como una broma este verso 3.

Así para B. L. Ullman⁵⁷ el término *opuscula* podría tener sentido despectivo, como en *Ep. I*, 19, 35 y la comparación de Tibulo con un oscuro poeta como Casio de Parma es una pequeña broma cuya finalidad es hacer sonreír al melancólico Tibulo.

Si además, como propone más adelante⁵⁸, Casio de Parma y el Casio Etrusco de *Sat. I*, 10, 61-62 son la misma persona como asegura el comentario de Porfirio *ad l.*, dada la proverbial facilidad para escribir de Casio Etrusco, es posible que *opuscula* sea totalmente irónico significando por contraste 'enormes y pesados volúmenes'.

G. C. Giardina acepta también esta identificación y considera que este verso contiene una invitación jocosa a no dedicarse enteramente a la composición poética⁵⁹.

Pero en la epístola I, 4 Horacio sugiere además a Tibulo la verdadera medicina para su melancolía:

*an tacitum silvas inter reptare salubris
curantem quidquid dignum sapiente bonoque est?*

(vv. 4-5)

[¿o callado pasear entre selvas salubres preocupado por cuanto es digno del sabio y del hombre de bien?]

Es el segundo miembro de una interrogativa doble y, como ocurre a menudo, es el más importante porque en él se halla la verdadera sugerencia del que plantea la disyuntiva. Horacio, pues, le está indicando a Tibulo con mucho tacto que su única cura es la filosofía.⁶⁰

Habría que tener en cuenta, según Ullman, que también las epístolas 1, 2, 3, 5 y 6 de este primer libro van dirigidas a hombres jóvenes tratando de hacerles ver que la vida del filósofo es la mejor⁶¹.

En los versos 6-11 de esta epístola I, 4 Horacio menciona las cualidades y dones de Tibulo con el objeto de hacerle ver su capacidad para convertirse en filósofo:

*non tu corpus eras sine pectore. di tibi formam,
di tibi divitias dederunt artemque fruendi.
quid voveat dulci nutricula maius alumno,
qui sapere et fari possit quae sentiat, et cui
gratia, fama, valetudo contingat abunde,
et mundus victus non deficiente crumina?*

[No eras tú cuerpo sin alma. Los dioses te han dado belleza y riqueza pero también el arte de disfrutar adecuadamente de ellas. ¿Qué mayor bien podría desear una nodriza para su tierno pupilo para que pudiera saborear y juzgar rectamente las cosas y expresar lo que él siente y para que le toquen en suerte ser persona de influencia, famosa y de buena salud, una vida refinada sin que le escasee la alforja?]

Los versos 6 y 9 sugieren que para Horacio Tibulo tiene en su poder la sensibilidad e inteligencia necesarias para ser filósofo (*sapere*, v. 9) así como la capacidad de expresar con propiedad sus sentimientos y pensamientos y ser en consecuencia un buen escritor.

En fin, M. C. J. Putnam⁴² considera irónica la aplicación del adjetivo *salubris* a los bosques de Tibulo aunque a éste le puedan parecer así porque le permiten evadirse de una dolorosa realidad.

Por otra parte, Putnam ve en el *reptare* del v. 4 una comparación entre la actitud de Tibulo y la forma de comportarse de las serpientes y en consonancia propone un contraste cómicamente intencionado (pero acertadamente negado por O. A. W. Dilke⁴³) entre la serpiente que se aísla socialmente, que prefiere la oscuridad del bosque tranquilo evitando la confrontación directa con la vida y el cerdo lustroso y gordo (*pinguem et nitidum porcum*, vv. 15-16), sociable y dispuesto a disfrutar de todo rayo de luz que la vida pueda ofrecerle.

Si este contraste puede considerarse como una

interpretación muy personal de Putnam, parece, en cambio, mucho más acertada su visión de la vida subyacente en los versos 12-14 y, en general, en toda la epístola.

*omnem crede diem tibi diluxisse supremum;
grata superveniet quae non sperabitur hora.*

(vv. 13-14)

[considera que todo día ha brillado para tí como el último; grata sobrevendrá toda hora que no sea esperada.]

Horacio está proponiendo una filosofía existencialista de la vida, y la filosofía del *carpe diem* de algunas de sus odas. El verdadero filósofo no es el que se dedica a observar el espectáculo de la vida desde una atalaya separada del mundo, sino el que reconoce la irracionalidad que impregna la existencia y afronta con valentía el hecho de la muerte.

Esta actitud despierta toda la sensibilidad de la persona y le permite gozar de cada instante como si fuera el último y contemplar las manías de la vida con benigna simpatía.

Horacio está proponiendo en sustancia las mismas ideas que en la oda I, 33: la actitud más sabia es adherirse a la variabilidad de la vida en vez de lamentarse, aceptando la tensión de las fuerzas contrarias en vez de tratar de interpretarla y afrontarla con rígidos esquemas racionales.⁶⁴

En fin, también ambos poemas se cierran con alusiones jocosas a sí mismo: En *Od.* I, 33, 13-16 Horacio confiesa estar sujeto a los mismos cambios de la irracional volubilidad amorosa

que ahora torturan a su amigo; en *Ep.* I, 4, 15-16 se llama a sí mismo 'grueso y reluciente cerdo de la píaara de Epicuro'. Y es que Horacio sabe que la risa es la mejor medicina para sacar a su amigo de su depresiva melancolía.

En los escritos de Horacio no aparece nunca mencionado directamente el nombre de Propercio.

Muchos comentaristas creen que existe una presunta alusión a Propercio en *Ep.* II, 2, 90 ss. especialmente en 91 y 100, en un pasaje en el que Horacio se refiere a las *recitationes* públicas de poesía.

Brink, *ad Ep.* II, 2, 99-100 prefiere, en cambio, limitar el pasaje a una ridiculización por parte de Horacio de esta convención y no insistir en los puntos biográficos asumidos. Elogia el buen gusto de M. Rothstein al obviarlos en su primera edición de Propercio (1898, p. XI) y afirma que parece disminuir la moda biográfica.

Lo cierto es, sin embargo, que desde Liévin van der Brecke (Laevinus Torrentius) se suele identificar al desconocido elegiógrafo de este pasaje con Propercio.

El hecho de que Horacio se refiera de forma evidente a sí mismo exige pensar en un elegíaco determinado y tan real como él mismo.

Por otra parte, en el v. 100 se atribuye al elegíaco desconocido el honroso título de el Calímaco romano. Y es de todos sabido que el mismo Propercio se asigna a sí mismo este elogio en IV, 1, 64.⁵

Es muy probable⁶, pues, que el desconocido elegíaco no sea otro que Propercio.

En base a esta identificación se han establecido numerosas hipótesis sobre la relación humana y literaria entre ambos poetas.

Muchos estudiosos, entre los que G. C. Giardina cita⁷ a J. P. Postgate, H. E. Butler - E. A. Barber, E. Paratore, E. Norden, P. J. Enk y S. D'Elia, y a los que habría que añadir Volpi, editor de Horacio en 1775, Padua, C. Pascal⁸, L. Herrmann⁹ y B. Otis¹⁰, ven en el citado pasaje una clara muestra de la actitud desdeñosa y hostil de Horacio hacia Propercio.

La tesis de Volpi, defendida también por L. Herrmann, de que el pelmazo de la sátira I, 9 no es otro que Propercio antes de su ingreso en el círculo de Mecenas, no es aceptada ya hoy por nadie por los graves problemas de cronología que conlleva; como tampoco lo es la rivalidad amorosa de ambos poetas con relación a Cínara-Glícera propuesta por L. Herrmann en el mismo artículo¹¹.

La relación entre ambos poetas debe calibrarse en base a un

atento examen de *Ep.* II, 2, 90 ss. y de los lugares paralelos y reminiscencias en la obra de ambos poetas.

Nadie duda de que en *Ep.* II, 2, 90 ss. el propósito de Horacio es censurar las *recitationes* poéticas públicas y la manía de los mutuos cumplidos y elogios entre los poetas. Para ello Horacio invita al lector a asistir a una de ellas celebrada probablemente¹¹ en el templo de Apolo Palatino.

En primer lugar Horacio presenta a los dos participantes en el certamen: *carmina compono, hic elegos. 'mirabile visu / caelatumque novem Musis opus!'* (vv. 91-92).

Se ha querido ver aquí a veces una referencia irónica por parte de Horacio a Prop. III, 1, 17-18: *opus hoc de monte Sororum / detulit intacta pagina nostra via.*

Pero es preciso convenir que tanto la amistad y estrecha relación con las Musas y sus dones e inspiración como la pretensión de originalidad poética son lugares poéticos comunes que están presentes también en Horacio¹².

Por tanto no es posible ver aquí una alusión específica a Propertio sino en todo caso una irónica reflexión sobre la excesiva y orgullosa autoestima en que se tienen los poetas.

A continuación, Horacio llama la atención sobre el "porte orgulloso y despectivo, el paso majestuoso de quien se dispone a acometer una gran empresa, con el que los dos poetas entran en

el templo de Apolo Palatino o, más precisamente, en la sala de recitaciones de la biblioteca anexa al templo, sala vacía de poetas romanos"¹⁴:

*aspice primum
quanto cun fastu, quanto molimine circum-
spectemus vacuum Romanis vatibus aedem.*
(vv. 92-94)

Romanis vatibus puede interpretarse como ablativo 'vacía de poetas latinos' entendiendo que la biblioteca Palatina tiene vacíos de obras los estantes de la sección latina y que no existen estatuas de ellos para adornar las salas; o bien como dativo 'vacía para los poetas latinos' en el sentido de 'abierta a', 'dispuesta a acoger' a los que muestren el debido talento.

Como indica Brink *ad l.*, el sentido último viene a ser el mismo en ambos casos, pero el ablativo haría demasiado tosco el fino humor de Horacio: el templo vacío de la (primitiva) poesía romana en vez de abierto al talento y logros de los romanos.

Posteriormente (*mox*) Horacio invita al lector a penetrar imaginariamente en la sala y escuchar la recitación con la que cada uno de ellos trata de conseguir la victoria en este certamen que es comparado a un combate de los gladiadores denominados *samnitas* (cfr. vv. 95-98). Al final de la *recitatio*

*discedo Alcaeus puncto illius; ille meo quis?
quis nisi Callimachus? si plus adposcere visus,
fit Mimnermus et optivo cognomine crescit.*
(vv. 99-101)

[Salgo del certamen considerado como otro Alceo en su

opinión; ¿como quién sale él considerado en la mía? ¿Como quién sino como otro Calímaco? Si me ha parecido que desea mayor honor, se convierte en otro Mimnermo y crece en reputación con el sobrenombre adoptivo.]

Todos los grandes autores de la época augústea eligieron como modelos a imitar a los grandes iniciadores de los géneros literarios en la literatura griega con la pretensión de alcanzar el honor de ser los iniciadores y primeros cultivadores de dicho género en la literatura latina.

Así Horacio se proclama iniciador de la poesía yámbica latina siguiendo las huellas de Arquíloco (cfr. *Ep.* I, 19, 23-25) e introductor de la lírica eolia en la literatura latina siguiendo los pasos de Safo y especialmente de Alceo (cfr. *Ep.* I, 19, 32-33).

Propertio se llama a sí mismo el Calímaco romano: *Umbria Romani patria Callimachi* (IV, 1, 64) y se proclama seguidor de Calímaco y de Filetas de Cos en varias ocasiones: II, 34, 31; III, 1, 1; III, 3, 52; III, 9, 43-44 y IV, 6, 3-4.

La caricatura y la ironía no apuntan exclusivamente, pues, a Propertio sino que le afecta directamente a Horacio mismo.

En cuanto al verso 101 hay que tener en cuenta que aunque Calímaco era considerado como el mejor autor griego de elegías amorosas (cfr. *QUINT.* X, 1, 58) Mimnermo era de mayor reputación literaria en cuanto era considerado, como ya se ha indicado, como uno de los inventores de la elegía amorosa.

El mismo Proporcio muestra la enorme estima en que lo tenía, cuando manifiesta su superioridad con respecto a Homero en cuanto poeta del amor: *plus in amore valet Mimnermi versus Homero* (I, 9, 11). La superioridad de Mimnermo sobre Homero no es absoluta sino relativa al campo de la poesía amorosa pero supone colocarlo entre los grandes iniciadores de los géneros literarios.

De esta forma el paralelismo es total: Horacio es identificado con uno de los *inventores* de la poesía lírica, mientras Proporcio lo es con uno de los *inventores* de la poesía elegíaca amorosa.

Todo el pasaje debe, pues, entenderse como una caricatura de las *recitationes* y los mutuos cumplidos entre los poeta sin que pueda advertirse en él una hostilidad especial y exclusiva hacia Proporcio que es muy probablemente el desconocido elegíaco.

Horacio y el poeta elegíaco se presentan en la misma perspectiva: ambos se ven envueltos en un ambiente literario y en unas convenciones socio-literarias de las que no pueden fácilmente librarse y a las que Horacio satiriza irónicamente.¹⁵

Con relación a Ovidio no se encuentra en la obra de Horacio ni una sola alusión.¹⁶

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 4.

1. Cfr. B. OTIS, "Horace and the Elegists", *T A Ph A* LXXVI (1945), p. 177 y E. A. McDERMOTT, "Greek and Roman elements in Horace's lyric program" en *A N R W* II, 31. 3 (eds. H. TEMPORINI - W. HAASE), Berlín-Nueva York 1981, p. 1659.
2. Cfr. A. ROSTAGNI, *ad l.*; E. C. WICKHAM, *The Works of Horace*, II, Oxford 1891, p. 396.
3. "Hor. and the Eleg."... p. 183 que cita en la nota 1 de esta misma página las palabras en el mismo sentido de E. C. WICKHAM.
4. *Ibid.* p. 183 n.1.
5. Cfr. C. O. BRINK, *Hor. on Poetry I...*, p. 205.
6. Cfr. B. OTIS, "Hor. and the Eleg.", p. 183; M. E. CLARK, "Horace, *Ars Poetica* 75-78: The origin and worth of Elegy", *C W* LXXVII (1983), p. 1.
7. Cfr. E. A. McDERMOTT, "Greek and Rom. elem...", pp. 1657 y 1659; B. OTIS, "Hor. and the Eleg.", p. 183.
8. Cfr. *Ibid.* pp. 183-185.
9. Cfr. *Ibid.* pp. 177-181.
10. Cfr. S. COMMAGER, *The Odes of Horace: a Critical Study*, New Haven 1962, pp. 33, 132, 239-240; M. E. CLARK, "Hor. A. P. 75-78...", p. 3.
11. B. OTIS, "Hor. and the Eleg.", p. 180 n.6 donde para los detalles remite a su artículo "Ovid and the Augustans", *T A Ph A* LXIX (1938), pp. 207-211.
12. Cfr. "Emulazione e polemica: Propertio III, 1-5: Orazio III, 1-6", *Euphrosyne* XV (1987), pp. 247-256.
13. Cfr. II, 1, 44: *nos contra angusto versantes proelia lecto.*
14. Cfr., v. g., *Od.* I, 1; I, 6; II, 12; II, 20...
15. Cfr. C. O. BRINK, *Hor. on Poetry I*, p. 205.
16. J. G. ORELLI - J. G. BAITER, *Q. Horatius Flaccus II*,

Satirae, Epistulae, Berlín 1892⁴, p. 583.

17. Cfr. "Hor. A. P. 75-78...", pp. 2-3.

18. Cfr. TIB. I, 2, 9; I, 4, 71; I, 8, 53; PROP. I, 16, 39; I, 18, 30; OV., *Am.* II, 6, 7-8; II, 4, 27.

19. Cfr. SEN. *Phaedra* 710-711; OV. A. A. I, 485-486; además *votum* tiene en muchos pasajes elegíacos el significado de 'deseo erótico': TIB. II, 2, 17-18; II, 5, 102; OV. A. A. I, 64 y 90; *Am.* III, 2, 80-81...

20. Cfr. "Horace and Tibullus", *A J Ph* XXXIII (1912), pp. 158-159.

21. Cfr. TIB. II, 6, 20-27.

22. Cfr. TIB. II, 3, 13; PROP. I, 10, 17.

23. Cfr. TIB. I, 5, 69-70.

24. Cfr. TIB. I, 6, 58; PROP. I, 18, 14.

25. Cfr. C. DESSIN, "The Sexual and Financial Mean in Horace's *Serm.* I, 2", *A J Ph* LXXXIX (1968), p. 202; B. BALDWIN, "Horace on Sex", *A J Ph* XCI (1970), pp. 460-465; N. RUDD, *The Satires of Horace*, Cambridge 1966, pp. 32-33; J. V. CODY, *Horace and Callimachean Aesthetics*, Bruselas 1976, pp. 108-116 (Tomado de M. E. CLARK, "Hor. A. P. 75-78...", p. 1.

26. Por el contrario, los elegíacos piensan que "podrá permanecer feliz por siempre con una amante única quien nunca esté libre de cuidados en su corazón" (PROP. I, 10, 29-30).

27. Cfr. PROP. I, 9, 7 y I, 10, 13.

28. Cfr. PROP. I, 10, 10 y II, 34, 44.

29. Cfr. M. C. J. PUTNAM, "Horace and Tibullus", *C Ph* LXVII (1972), p. 185.

30. Cfr. "Ovid: Some Aspects of His Character and Aims", *C R* XLVIII (1934), p. 110.

31. Cfr. "Greek and Rom. Elem...", p. 1658.

32. Cfr. también W. Y. SELLAR, *The Roman Poets of the Augustan Age: Horace and the Elegiac Poets*, Nueva York 1965 (Oxford 1892¹), pp. 203-204; B. OTIS, "Hor. and the Eleg.", p. 183; M. E. CLARK, "Hor. A. P. 75-78...", p. 1.
33. Cfr. B. OTIS, "Hor. and the Eleg.", p. 189.
34. Cfr. *Oeuvres d'Horace: Satirae*, París 1911, p. 255.
35. Cfr. "Horace and Valerio Cato, the *Adversarius* of *Serm.* I, 10 and Other Personal Allusions", *C Ph XII* (1917), p. 84.
36. Cfr. "Hor. and the Eleg.", p. 182.
37. Cfr. M. SCHANZ - C. HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur II*, Munich 1935, pp. 172-174 y H. Bardon, *La littérature Latine inconnue. II*, París 1956, pp. 19-22.
38. Cfr. B. L. ULLMAN, "Hor. and Tib.", p. 162.
39. Cfr. H. BARDON, *La litt. Lat. incon. II*, p. 19.
40. Cfr. "Hor. and the Eleg.", p. 186 n.20.
41. Cfr. "Greek and Rom. Elem...", pp. 1657-1658.
42. Cfr. "Orazio e Propertio", *R F I C XCIII* (1965), p. 38.
43. Cfr. E. BAEHRENS, *Tibullische Blätter*, 1876, pp. 7 ss. y J. P. POSTGATE, *Selections from Tibullus*, 1903, p. 179 (Tomado sic de B. L. ULLMAN, "Hor. and Tib.", p. 148.
Cfr. además J. P. POSTGATE, "Albius and Tibullus", *A J Ph XXXIII* (1912), pp. 450-455 al que sigue una réplica de B. L. ULLMAN en las pp. 456-460: "Rejoinder to Mr. Postgate". * *
44. "Hor. and Tib.", p. 186.
45. *Ibid.* p. 188.
46. W. WILLIGE, "Horaz und Tibull", *Gymnasium LXIV* (1957), p. 99.
47. "Or. e Prop.", p. 38.
48. Cfr. *Horace*, pp. 323 ss.

49. "Or. e Prop.", pp. 38-39.
50. "Hor. and the Eleg.", p. 186 n.21.
51. "Hor. and Tib.", p. 152.
52. *Ibid.*
53. "Hor. and Tib.", p. 85.
54. *Ibid.*
55. *Aug.* 4.
56. Cfr. "Hor. and the Eleg.", pp. 187-188.
57. Cfr. "Hor. and Tib.", p. 156.
58. Cfr. *Ibid.* pp. 164-167.
59. Cfr. "Or. e Prop.", p. 39.
60. Cfr. B. L. ULLMAN, " "Hor. and Tib.", p. 156.
61. *Ibid.*
62. Cfr. "Hor. and Tib.", pp. 87-88.
63. Cfr. "The interpretation of Horace's *Epistles*", en *A N R W* II, 31. 3..., p. 1853.
64. Cfr. M. C. J. PUTNAM, "Hor. and Tib.", p. 86.
65. Cfr. A. KIESSLING, *Quintus Horatius Flaccus. Briefe*, Berlín 1889, p. 205.
66. Cfr. a título de ejemplo A. LA PENNA, "Due questione Oraziane", *Maia* XIX (1967), p. 158 y G. C. GIARDINA, "Or. e Prop.", p. 24.
67. "Or. e Prop.", p. 24 n.1.
68. Cfr. "Orazio e Properzio", *Athanaeum* IV (1916), p. 155.
69. Cfr. "Horace, adversaire de Properce", *R E A XXXV* (1933), pp. 281-292, especialmente 286 ss.

70. "Hor. and the Eleg.", pp. 188-189.

71. Cfr. A. LA PENNA, "Properzio e i poeti latini dell'età aurea", *Maia* III (1950), p. 218 n.1.

72. Cfr. C. O. BRINK, *ad l.*

73. Recuerdese el apartado "*Imitatio. Aemulatio. Novitas*" del cap. anterior sobre la poesía lírica y cfr. *infra* el cap. 4. 1 sobre la vocación poética.

74. A. LA PENNA, "Due quest. Or.", p. 158. Este autor considera que este pasaje es una parodia de los proemios y despedidas o epílogos de las obras poéticas en las que la presentación del poeta y de su obra, la función y dignidad de su poesía ocupan la mayor parte. Y cita como ejemplos HOR. *Od.* III, 1 y III, 30; PROP. III, 1; VIRG. *Georg.* II, 174 ss. y III, 8 ss.; LUCR. IV, 1 ss.

75. A. LA PENNA, *Ibid.* p. 161 considera difícil decir si esta caricatura de las *recitationes* y de los proemios puede encerrar una "reflexión crítica, una colocación más justa de sí mismo en la poesía latina sin olvidar la importancia de Catulo. De todos modos, es probable que la pretensión común de los poetas latinos de proclamarse descubridores de mundos poéticos desconocidos, pretensión inspirada en un sincero y fecundo entusiasmo, les haya parecido en un segundo momento, a la luz de una reflexión más desapasionada del poeta encaminado ya hacia la decadencia, desproporcionada, no del todo fundada y un poco ridícula."

76. Ovidio, en cambio, sí menciona a Horacio en sus obras:

*et tenuit nostras numerosus Horatius aures
dum ferit Ausonia carmina culta lyra.
(Trist. IV, 10, 49-50)*

Ovidio afirma haberle escuchado recitar sus versos lo mismo que a Macer, Propercio, Pontico, Baso. En el mismo pasaje afirma haber visto sólo a Virgilio y ser amigo de Tibulo, sucesor de Galo, lo mismo que Propercio lo es de aquél y él mismo lo es de Propercio (cfr. vv. 41-54).

Ciertamente los adjetivos *numerosus* y *culta* son elogiosos con respecto a Horacio que, sin embargo, no es citado en *Am.* I, 15 donde Ovidio hace una larga lista de poetas griegos y latinos cuya fama será inmortal. No obstante, la fórmula final con la que vaticina su propia inmortalidad (*vivam parsque mei multa superstes erit*) es una clara reminiscencia de HOR. *Od.* III, 30, 5-6: *multaque pars mei / vitabit Libitinam.*

3. 5 La sátira.

Al principio de este trabajo se indicaba que ya desde las primeras composiciones de Horacio aflora esporádicamente y de forma no sistemática la crítica literaria combinando así la práctica y la teoría poética manifestando el ideal augústeo del poeta culto, *doctus poeta*.

En las *Sátiras* las observaciones críticas se reducen casi exclusivamente a este *genus scribendi* cultivado fundamentalmente por Lucilio y por él mismo y al que da el nombre de *Sermones*.

En *Sat.* I, 4, I, 10 y II, 1 se encuentran la valoración de las sátiras de Lucilio, un autojuicio sobre sus propias sátiras y una profundización en la esencia y posibilidades del género.

3. 5. 1 ¿ES POESÍA LA SATIRA?

De este asunto tan importante se ocupa Horacio en una aparente digresión¹ dentro del tema fundamental de la Sat. I, 4 que es la defensa de su propia concepción del género satírico.

Todos aquéllos que merecen ser acusados de algún vicio, temen a los poetas que los fustigan con sus versos (Sat. I, 4, 33). Es entonces cuando Horacio va a dar su concepción de la poesía a través de las características y cualidades exigidas a los verdaderos poetas:

*primum ego me illorum dederim quibus esse poetis
excerpam numero: (Ibid. 39-40).*

La afirmación horaciana es tajante: "Yo me exceptuaré del número de aquellos a quienes otorgaría la categoría de poetas". Horacio no se considera poeta. ¿Por qué? Porque no escribe poesía. Para escribir poesía no es suficiente escribir versos, ni temas ni expresiones bastante semejantes a los de una conversación habitual, como él lo hace:

*neque enim concludere versum
dixeris esse satis, neque, si qui scribat uti nos
sermoni propria, putes hunc esse poetam.
(Ibid. 40-42)*

Dos razones conducen a Horacio a negar el carácter poético de la sátira: no es suficiente el hecho de que la sátira utilice el verso porque escribir poesía no es equivalente a escribir en verso.

En este punto Horacio coincide plenamente con Aristóteles:

"La gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación sino en común por el verso."²

El criterio para delimitar la esencia de la poesía es, sin embargo, diferente en ambos autores pues mientras para Aristóteles la poesía es esencialmente imitación por medio del ritmo, la armonía y la palabra, para Horacio, como para Demócrito y Platón³, la esencia de la poesía radica en la inspiración, en la grandeza y elevación del contenido y del estilo:

*ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem*
(Sat. I, 4, 43-44)

Por lo tanto, sus *Sermones* a pesar de estar en verso no deben considerarse poesía porque carecen de esa elevación de inspiración en el contenido y en el estilo que la poesía requiere.

Para apoyar su negación del carácter poético de la sátira, trae a propósito⁴ la opinión de ciertos críticos postaristotélicos que ponían en duda el carácter poético de la comedia, basándose precisamente en que le falta una vigorosa inspiración (*acer spiritus*) y fuerza en el contenido y en las palabras (*vis nec rebus nec verbis*) y en que lo único que le diferencia de la simple conversación (*sermo merus*) es el verso,

el ritmo métrico (*pede certo*)⁵.

Ideas muy semejantes se encuentran en *Or.* 67 de Cicerón.

Como indica C. La Driere⁶ tanto las afirmaciones de Horacio como las de Cicerón se refieren primariamente al estilo; sus dudas sobre el carácter poético de la comedia apuntan a la consideración de la llaneza y simplicidad del estilo cómico.

Ahora bien, el estilo cómico es el *sermo* porque su ideal es la reproducción del lenguaje habitual de la vida ordinaria. El estilo cómico es así el principal instrumento del proceso mimético. Por tanto, lo mismo que proceso y medio están indisolublemente unidos, así es imposible separar el estilo llano de la comedia de la idea de imitación.

Esto implica que quienes arguyen que la comedia no es poesía porque su estilo es llano, no pueden aceptar la doctrina de que la imitación es la clave de la poesía porque en tal caso también la comedia lo sería o habría que precisar que al menos algunos tipos de imitación no son por naturaleza poéticos.

Reforzado con esta argumentación vuelve a negar el carácter poético tanto de sus *Sermones* como de los de Lucilio⁷ puesto que si se suprime el ritmo métrico cambiando el orden de las palabras, al ser éstas ordinarias, quedaría *sermo merus* muy al contrario de lo que ocurriría con cualquier composición realmente poética. Cita Horacio en este caso unos versos de los

Annales de Ennio donde si realizamos la misma operación sigue encontrándose en la grandeza y elevación del lenguaje la huella de lo poético o, como dice Horacio, evocando posiblemente las leyendas de Orfeo y de Lino, los miembros descuartizados del poeta (cfr. *Sat.* I, 4, 52-56).

De una forma un tanto brusca corta Horacio esta argumentación sobre la poeticidad del *sermo*. Un solo verso es suficiente para ello: *hactenus haec: alias iustum sit necne poema* (*Ibid.* 63): "hasta aquí estas cosas", es decir, basta ya sobre este tema, "en otra ocasión veremos si es o no verdadera poesía".

El problema radica en precisar en primer lugar el contenido de *haec* y, en segundo, cuál es el sujeto del verbo *sit*.

Lo primero parece sencillo ya que *haec* recoge el contenido de los versos precedentes, desde el verso 39 hasta el 62, en los que tajantemente se niega la categoría de poeta simplemente por escribir cosas muy próximas al *sermo* y en una segunda etapa la negación del carácter poético abarca también a los escritos de Lucilio. El *hactenus haec* parece querer decir algo así como 'está muy claro que mis *Sermones* y los de Lucilio no son auténtica poesía en el sentido que he explicado'.

El segundo problema es tratar de precisar cuál es el sujeto de *iustum sit poema*.

Afirma con acierto Anthos Ardizzoni⁸ que el verso 64 supone un paso adelante en la discusión. En mi opinión se da un salto de lo particular (los *sermones* de Lucilio y de Horacio) a lo general (el *sermo*, la sátira como *genus scribendi*). Este es el sujeto singular que requiere el verbo en singular: "En otra ocasión veremos si el *sermo*, si la sátira es o no verdadera poesía".

Otra palabra que marca un avance importante en la discusión es el adjetivo *iustum* que califica a *poema*. Los sermones de Lucilio y Horacio pueden considerarse como poesía en un sentido amplio del término, en el sentido vulgar que identifica verso con poesía. No son *sermo merus* puesto que conservan el ritmo métrico. Pero su poeticidad queda reducida simplemente a eso. Lo más correcto sería denominarlos *sermones* en verso.

Horacio deja abierta una cuestión de mayor envergadura: ¿Puede la sátira, como *genus scribendi*, ser considerada como poesía en el sentido estricto de la palabra, como poesía al cien por cien?

A pesar de la opinión de Ardizzoni⁹ de que Horacio retoma este interrogante en *Sat. I, 10*, la mayoría de los intérpretes están de acuerdo en que Horacio no mantuvo su promesa.

Ello no obsta para que alguna expresión o verso horaciano aluda tangencialmente a ese asunto, como, por ejemplo:

defendente vicem modo rethoris atque poetae (Sat. I, 10, 12) que está inserto en un pasaje cuyo tema central es la suficiencia formal de la sátira.

Según este verso el estilo propio de la sátira es un estilo que sin ser ni el de la oratoria ni el de la poesía debe atenerse a uno o a otro según las circunstancias.

De ello parece deducirse que la poesía no es la esencia única de la sátira sino sólo una de las características a mantener según las circunstancias, con lo cual la sátira no puede considerarse ciertamente como verdadera poesía¹⁰.

Al menos ésta es la concepción de Horacio en la época en que escribió las *Sátiras*. Y ya no volverá sobre esta cuestión en las epístolas literarias en las que su dependencia de los postulados aristotélicos es mucho más marcada y en las que la supremacía absoluta es detentada por los grandes géneros aristotélicos: drama y épica.

No obstante, al admitir sin ningún recelo en las epístolas literarias la poeticidad de la comedia, se deduce lo mismo para el *sermo* en virtud de la comparación establecida en Sat. I, 4.

3. 5. 2 CARACTER MORAL DE LA SATIRA.

Además de este tema de la poeticidad de la sátira, Horacio estudia en profundidad los rasgos que definen la esencia del género satírico.

Por lo que se refiere al contenido, Horacio considera esenciales el carácter moral y el carácter personal de la sátira.

Para desarrollar el primer punto, Horacio parte en Sat. I, 4 de la teoría corriente en su época¹¹ de que la sátira, tal cual la practicó Lucilio, con sus invectivas dirigidas a personas concretas, con sus nombres y apellidos, con sus circunstancias y condiciones específicas, deriva de la Antigua Comedia Griega.

Según Horacio, Lucilio ha tomado la esencia de la Antigua Comedia Griega, su finalidad y sus procedimientos, cambiando sólo elementos accesorios como el ritmo y el metro. Con ello Lucilio se habría convertido en el *inventor* del género satírico.

Ahora bien, la principal característica de la Comedia Antigua era su gran libertad de expresión para estigmatizar todo tipo de personas moralmente censurables¹²: malvados, ladrones, adúlteros, etc.:

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
si quis erat dignus describi quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant.
hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus*

mutatis tantum pedibus numerisque [...]
(Sat. I, 4, 1-7)

Lucilio depende totalmente de la Comedia Antigua en la medida en que siguió¹³ las mismas huellas de los antiguos comediógrafos censurando con gran libertad los vicios de personas de su época realmente existentes pero cambiando el verso y por tanto el ritmo métrico.

De estos primeros versos se deduce que el carácter y la finalidad de la sátira es claramente moralizante en cuanto que supone la censura de vicios morales y que además utiliza la técnica del *notare*, es decir, vituperar y criticar señalando a personas perfectamente determinadas y conocidas a las que se pone como ejemplo de un vicio concreto, es lo que los griegos denominaban ὀνομαστὶ κωμωδεῖν.

Debido a este *notare* la sátira se convirtió para algunos en un género sospechoso y Horacio sale al paso¹⁴ tratando de demostrar que se trata de sospechas sin fundamento real:

nunc illud tantum quaeram meritone tibi sit
suspectum genus hoc scribendi.
(Sat. I, 4, 64-66)

Género sospechoso. Pero ¿en qué sentido? En el sentido de que el poeta satírico, lleno de maldad, goza zahiriendo con acerbos versos sin ningún miramiento, a todo tipo de personas, sin respetar ni siquiera a los amigos: '*laedere gaudes*' / *inquit, 'et hoc studio pravus facis'* (Ibid. 78-79): 'gozas

hiriendo' me dice uno, 'y obras como un malvado con esta afición y este empeño tuyos'.

En el mismo sentido van dirigidas unas palabras por parte del jurisconsulto Trebacio al cual Horacio en la Sat. II, 1 simula consultar sobre las críticas que le han hecho a su primer libros de *Sátiras*:

*quanto rectius hoc tristi laedere versu
Pantolabum scurram Nomentanumque nepotem.*

(Sat. II, 1, 21-22)

[¡Cuánto mejor sería esto (escribir sobre la justicia y el valor del César) que herir con acerbo verso al bufón Pantolabo y al disipador Nomentano.]

Dicen del poeta satírico que "con tal de atraerse la risa del público no perdonará a ningún amigo y se regocija locamente con que todos los que vuelven del horno o de la fuente, hasta niños y viejas, conozcan lo que acaba de garabatear en un trozo de papel" (Sat. I, 4, 34-38).

Además se le echa en cara su excesiva dureza que en algunos casos puede convertirse en delito por transpasar los límites de la legalidad si se demuestra que su sátira es un libelo difamatorio¹⁵:

*sunt quibus in satira videar nimis acer et ultra
legem tendere opus;*

(Sat. II, 1, 1-2)

Al final de la consulta Trebacio le recuerda la legislación vigente: *si mala condiderit in quem quis carmina, ius est / iudiciumque* (Ibid. 82-83).

En el verso 93 se califica al autor satírico de envidioso y mordaz (*lividus et mordax*).

El compositor de sátiras es temido como un animal peligroso del que hay que huir: *faenum habet in cornu*¹¹, *longe fuge* (Sat. I, 4, 34).

Y no sólo temido sino incluso odiado sobre todo por aquellos que han sido ya vituperados por sus vicios pero también por aquellos a quienes todavía no ha alcanzado su censura (Sat. II, 1, 23).

Horacio sale al paso de estas falsas acusaciones:

unde petitum
hoc in me iacis? Est auctor quis denique eorum
vixi cum quibus? (Sat. I, 4, 79-81)

[¿De dónde has sacado esa acusación contra mí? ¿Puede confirmarla y avalarla alguien que haya convivido conmigo?]

Dejando a un lado a los amigos, Horacio niega que la labor del satírico pueda en absoluto compararse con la de los abogados acusadores cuya misión era delatar y llevar a juicio a los que transgredían la ley. Y cita a dos de estos delatores¹² que constituían el terror de los ladrones pero cuyas amenazas y libelos eran despreciados por quienes vivían con honradez. Del mismo modo nada deben temer del autor satírico los que viven honestamente (cfr. Sat. I, 4, 65-70).

De hecho quienes temen y odian a los autores de sátiras son aquéllos que merecen ser censurados por algún vicio: los

avariciosos, ambiciosos, adúlteros, homosexuales, los ansiosos de lujos y de riquezas: *omnes hi metuunt versus, odere poetas* (*Ibid.* 33).

Incluso en este caso, no tiene nadie por qué temer puesto que Horacio no expone sus escritos a la venta, ni los recita en público sino sólo a sus amigos, en privado y porque le obligan:

[...] *volgo recitare timentis ob hanc rem,
quod sunt quos genus hoc minime iuvat, utpote pluris
culpari dignos.* (*Ibid.* 23-25)

Y de nuevo lo afirma en los versos 71-74:

*nulla taberna meos habeat neque pila libellos,
quis manus insudet volgi Hermogenisque Tigelli,
nec recito cuiquam nisi amicis, idque coactus,
non ubivis coramve quibuslibet.*

Con ello Horacio protesta de que le incluyan con otros poetas satíricos que en su afán de popularidad se dejan llevar excesivamente por el afán de recitar y publicar sus escritos como indicaba en los versos 34-38.

De hecho, los versos de Horacio vieron la luz pública y este hecho parece haber influido en un cierto cambio de actitud en él ya que a pesar de su carácter combativo (puesto que descende de una raza de colonos que tuvo que luchar duramente para salvaguardar su territorio) promete no atacar a nadie salvo que alguien le provoque en cuyo caso ese tal llorará amargamente pues le hará famoso con unos versos que canturreará toda la ciudad (cfr. *Sat.* II, 1, 39-43).

Horacio rechaza completamente la posibilidad de que sus versos puedan difamar a personas honradas e incurrir en un delito que le pueda llevar a los tribunales, pero mantiene la posibilidad de llenar de improperios a quien lo merezca (cfr. *Ibid.* 84-86).

Si todos estos argumentos en defensa de sus sátiras son importantes, el argumento más convincente sabiendo que proviene de un *integer vir* (cfr. *Sat.* II, 1, 85) es la propia confesión horaciana de que escribir sátiras es para él una necesidad moral, una exigencia de su propia forma de ser. Detesta el disimulo, la hipocresía de quienes no dicen lo que realmente piensan o no llaman a las cosas por su verdadero nombre:

[...] *hic nigrae sucus loliginis, haec est
aerugo mera: quod vitium procul afore chartis
atque animo, prius ut, si quid promittere de me
possum aliud vere, promitto.*

(*Sat.* I, 4, 100-103)

En esto pone como modelo a Lucilio que con sus invectivas arrancaba a cada uno la piel de las falsas apariencias y dejaba al descubierto el interior de cada uno con sus pobreza y sus torpezas, arremetiendo igualmente contra los magnates que contra los plebeyos y respetando exclusivamente la virtud y a quienes la toman como guía de sus vidas (cfr. *Sat.* II, 1, 62-70).

La intención de Horacio, como la de Lucilio, es netamente moral: la reforma del carácter¹⁹. La broma (que su interlocutor

proponía en *Sat. I, 4* como fin de la sátira) no es sino uno de los medios²⁰ junto con la estigmatización de todos los vicios.

Pero esta censura no será a base de tratados teóricos de filosofía moral sino que se realizará *notando*, señalando a personas concretas con vicios determinados pues éste fue el sistema que su padre utilizó para educarlo a él y gracias a ello se ve libre de grandes vicios (despilfarro, disipación, adulterio...) aunque tenga pequeños vicios.

En atención a esta noble y sana intención y a esta costumbre heredada de su padre se le deben excusar su libertad de expresión y sus bromas:

*liberius si
dixero quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris
cum venia dabis: insuevit pater optimus hoc me,
ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando.
(Sat. I, 4, 103-106)*

Y junto al ejemplo personal una comparación tremendamente sugerente: lo mismo que un entierro atemoriza a los enfermos de la vecindad y les obliga a cuidarse más y a mirar por sí por temor a la muerte, así la mala fama ajena aparta del vicio a los espíritus todavía tiernos y maleables (*Ibid.* 126-129).

Horacio se reserva, pues, el derecho a usar el ataque personal característico de la Comedia Antigua y de Lucilio, si bien, como precisará posteriormente en *Sat. I, 10*, ha de hacerse un uso moderado de la virulencia controlando su fuerza y

suavizándola mediante la broma chistosa que es mucho más eficaz que la invectiva destemplada. Este es el tipo de ataque personal que Horacio pretende y en el cual hay que tomar como modelo a los antiguos poetas de la Comedia Antigua Griega, cosa que no hizo Lucilio en este punto.

En todo caso, si alguien se niega a ver la finalidad educativo-moral de la sátira y sólo ve en ella al autor burlón y mordaz, piense, dice Horacio humorísticamente, que esa actividad literaria es uno de esos pequeños vicios que debido a su poca transcendencia deben excusársele, ya que él mismo lo considera como un entretenimiento en los momentos de ocio:

*ubi quid datur oti
inludo chartis; hoc est mediocribus illis
ex vitiis unum; cui si concedere nolis,
multa poetarum veniat manus auxilio quae
sit mihi. (Sat. I, 4, 138-142)*

Ambos aspectos: la finalidad moral y el entretenimiento personal, no son contradictorios sino más bien complementarios. Horacio dedica su ocio a la actividad literaria que se convierte así en un pasatiempo para él. Pero al mismo tiempo su propia naturaleza le impulsó a escribir algo que pueda ser útil y beneficioso para sus conciudadanos.

Gracias a esa familiaridad y buen humor de los últimos versos de Sat. I, 4, queda excluida toda malicia, toda acritud en las censuras de Horacio.

3. 5. 3 CARACTER PERSONAL DEL *SERMO*.

En la *Sat. II, 1* desarrolla Horacio otro de los rasgos que en su opinión caracterizan el género cultivado por Lucilio y que él se propone seguir también fielmente imitando al *inventor* del género: el carácter personal del contenido.

En opinión de E. Fraenkel²¹ lo más probable es que estuviera deseoso, al abandonar la composición de las *Sátiras*, de informar de aquello que él ahora miraba como su propio tema y definir el espíritu en el que pensaba que las sátiras deben ser escritas.

N. Rudd²² ha puesto en tela de juicio tales afirmaciones ya que Horacio estaría describiendo sus propias sátiras como lo que muchas de ellas no son, es decir, *sermones* sin el ataque de la sátira.

No se trata de ninguna rectificación de lo expuesto en las sátiras del libro I, más bien, se trata del descubrimiento que hace el poeta de nuevas posibilidades del género satírico.

Acierta E. Fraenkel cuando afirma²³ que ningún escritor, ningún lector, es capaz de reconocer en la obra de otro hombre la verdadera expresión de una experiencia personal a menos que él haya tenido también una experiencia análoga. Sólo cuando Horacio comenzó a usar la sátira como autorretrato, fue capaz de ver que la obra de Lucilio era primordialmente autorretrato:

[...] *me pedibus delectat claudere verba
Lucili ritu, nostrum melioris utroque.*

*ille velut fidis arcana sodalibus olim
credebat libris, neque si male cesserat, usquam
decurrrens alio, neque si bene; quo fit ut omnis
votiva pateat velut descripta tabella
vita senis. (Sat. II, 1, 28-34)*

[Me deleita encerrar palabras en los pies de un verso, al estilo de Lucilio, el cual era mejor que nosotros dos (Trebacio y Horacio). El confiaba sus secretos de ordinario a los libros como a fieles compañeros, no recurriendo jamás a otro medio tanto si le iba mal como si le iba bien. Por lo cual sucede que toda la vida del anciano se manifiesta en ellos como si estuviera expuesta en una tablilla votiva.]

Horacio ha rehusado con delicadeza dedicarse a la poesía épica excusándose por su falta de talento. En realidad, prefiere una forma de verso que no sea tan impersonal como la épica o el drama, sino que le permita expresarse a sí mismo como persona y todo aquello que en su entorno le afecte de modo personal. El *sermo* le ofreció esta posibilidad en la primera etapa de su vida poética.

En este sentido se entiende la afirmación horaciana de que Lucilio y él mismo confiaban sus secretos a los libros como a fieles compañeros.

Para Brink²⁴ los *sermones* de Lucilio y de Horacio son descritos como composiciones en las que sus autores confiesen abiertamente sus pensamientos, en lo cual se parecen al verso moderno de confesión y autorrevelación. Pero Horacio no es suficientemente individualista como para pensar en términos de reflexión y expresión de sentimientos. Aunque a veces el poeta

habla de sí mismo, el aspecto personal es muy limitado. Participa sus secretos con sus amigos y sus escritos toman el lugar de sus amigos.

También el filósofo peripatético Aristoxeno representó a Safo, Alceo y Anacreonte considerando a los libros como amigos. Así lo afirman Porfirio y Ps. Acro en sus comentarios a *Sat.* II, 1, 30.

Sea cual fuere el origen de la metáfora, su propósito es denotar aquí el carácter personal de los *sermones* de Lucilio y de Horacio.

Debe descartarse, con relación a Lucilio y a Horacio, la idea de "confesión" en el sentido en que habitualmente se entiende este término a partir de S. Agustín.¹³

Lucilio y Horacio introducen en su obra la expresión de su propia vida no porque necesiten abrir su alma y manifestar con toda claridad su pensamiento sino porque ellos consideran su vida día a día con sus muchas facetas como muy apropiada a su capacidad para descripciones atractivas y sugestivas y muy adecuada a su inclinación hacia una sincera meditación sobre el carácter humano.

Más aún, el uso de la primera persona para narrar experiencias o hacer afirmaciones es un recurso retórico que tiene como finalidad formular el 'ethos' del poeta satírico: una

postura ética basada en la aparente sinceridad de la manifestación de la propia experiencia vital y motivada por la necesidad de que el escritor (u orador) aparezca como una persona cuyas palabras merecen ser escuchadas por su audiencia.²⁰

Para ser efectivo, el poeta satírico debe ser aceptado por su audiencia como un hombre esencialmente virtuoso que ha sido forzado a actuar por su amor a la verdad y al bien.

Los versos de Lucilio y Horacio ofrecen una pintura de sí mismos y del mundo que les rodea, llena de franqueza, de realismo, de precisión y una descripción sincera de muchos seres humanos y sobre todo del poeta mismo y de sus reacciones hacia las cosas buenas y malas.

De esta forma Horacio descubrió las grandes posibilidades de este género literario y su capacidad para servir como espejo de la vida humana y primordialmente de la propia vida del poeta.

Esto no significa, en modo alguno, que Horacio renunciara a la invectiva contra personajes moralmente censurables por sus vicios. Unos versos más adelante (vv. 63 ss.) Horacio muestra a Lucilio arremetiendo contra magnates y plebeyos, siendo indulgente sólo con la virtud y con quienes la practican.

Ambos aspectos se complementan mutuamente y ofrecen la evolución de Horacio en su concepción del *sermo* y su riqueza de posibilidades y en la comprensión de la obra de su predecesor.²¹

Recientemente se ha publicado un excelente artículo de Geoffrey Harrison²⁷ que aporta nuevos²⁸ puntos de vista, en parte complementarios y en parte divergentes a la interpretación más habitual de *Sat. II, 1, 30-34* que es la expuesta hasta aquí.

Para G. Harrison los versos 30-31 (*ille velut fidis arcana sodalibus olim / credebat libris*) aluden más al deseo de Lucilio de decir la verdad que a los aspectos puramente autobiográficos de su poesía.

Su argumentación es perfectamente coherente: *arcana* podría incluir no sólo los secretos referentes a su propia persona sino los secretos de otras personas de los que Lucilio se ha enterado confidencialmente.

Ahora bien, para el satírico revelar estos secretos es un acto ético, una particular forma de impulso a hablar con absoluta franqueza, a ejercitar la *libertas*. Constitucionalmente incapaz de guardar silencio el satírico debe decir siempre toda la verdad. Harrison remite como prueba a *Persio I, 119-121*.

Así el satírico se defiende contra la crítica con la irónica afirmación de que sólo revela estos secretos a sus libros. Pero como los libros del poeta son publicados, resulta que esos secretos encuentran una amplísima difusión.

Respecto a los versos 31-32 (*neque, si male cesserat, usquam / decurrens alio neque si bene*) Harrison opina que además

de ser una defensa de la sátira autobiográfica lo que significan en primer lugar es que Lucilio siguió bravamente escribiendo sin importarle las consecuencias que su franqueza le acarreaba. Cita en apoyo de esta interpretación los comentarios *ad l.* de Lambino y de Maclean.

Desde el punto de vista artístico-literario el hecho de que las sátiras sean una especie de diario implica que la sátira es un subgénero literario o al menos no puede ser una de las altas formas de poesía porque los diarios carecen por definición de perfección artística ya que no son sino una simple acumulación de materiales de arte y porque la franqueza del poeta satírico supone el rechazo del artificio del lenguaje poético.

G. Harrison ve además en *Sat.* II, 1, 30-34 una valoración literaria de la calidad artística de las *Sátiras* de Lucilio.

Apoya su argumentación en la interpretación de *cesserat male ...bene* por Bentley (3ª edición, *ad l.*) en sentido literario ('Lucilio solía escribir todos los días tanto si su trabajo literario iba bien como si iba mal, tanto si le favorecían las Musas como si no') en base a otros pasajes³⁰ en los que *cedo* denota éxito o fracaso literario. Así Lucilio estaría más atento a confiar sus secretos al papel que a componer buenos versos.

Atribuye Harrison un matiz peyorativo a *decurrens* poniéndolo en relación con *percurrat* (*Ep.* II, 1, 174) y con *flueret lutulentus* (*Sat.* I, 4, 11).

Cree Harrison finalmente que el *tabella votiva* del verso 33 es un símil cuyas indirectas no han sido suficientemente captadas y explicadas por los comentaristas: las tablas pintadas eran el recuerdo de haber sobrevivido a una catástrofe y no tenían apenas valor artístico.

El símil podría sugerir que Lucilio se había librado milagrosamente de los peligros resultantes de su indiscrección.

Habría además una referencia a la falta de arte de la sátira como género literario pues lo mismo que la *tabella votiva* era el equivalente físico de acontecimientos reales y no una mediación artística de ellos, así la sátira transcribe simplemente la verdad de la vida.

Sin embargo, G. Harrison lleva demasiado lejos las conclusiones al afirmar que quizá Horacio está sugiriendo más bien que el barco de Lucilio a punto estuvo de hundirse en el escollo del desastre poético y que Lucilio no era mejor que un pintor de cuadros rutinarios y sin originalidad.

3. 5. 4 LUCILIO Y HORACIO O LA SUFICIENCIA FORMAL DE LA SATIRA.

Conviene, pues, estudiar cuáles eran para Horacio los criterios formales que debe tener siempre presentes el autor de sátiras.

Para ello Horacio toma como punto de referencia a Lucilio y lo confronta con los ideales que él mismo tiene en su mente y caracterizan a todos los poetas augústeos.

Horacio en ningún momento pone en tela de juicio el mérito de Lucilio de haber sido el *inventor* del género satírico: *est Lucilius ausus / primus in hunc operis componere carmina morem* (Sat. II, 1, 62-63).

Es más, se considera inferior en talento a Lucilio: *quidquid sum ego, quamvis / infra Lucili censum ingeniumque* (Ibid. 74-75).

Se considera seguidor suyo (*hunc sequor*, v. 34) e inferior al inventor del género (*inventore minor*, Sat. I, 10,48).

Pero la imitación horaciana se reduce a las características generales del género satírico: la censura de los vicios *notando*, el carácter educativo-moral y personal del contenido, a su forma métrica.

Pero los criterios formales bajo cuyo impulso compuso Lucilio sus *Sátiras*, caso de que los tuviera, no coinciden con los criterios estilísticos de Horacio y la nueva generación de

los poetas augústeos.

Lucilio es digno seguidor de los poetas de la Antigua Comedia Griega en la medida en que supo captar y transplantar al latín la esencia del contenido de la comedia (humor e invectiva personal) creando un nuevo género. Pero, en cambio, no alcanza la perfección formal de los cómicos griegos a los cuales Horacio propone también como modelo en el aspecto estilístico.

Hay una clara evolución en el juicio y la crítica de Horacio hacia la forma de hacer de Lucilio.

En los primeros versos de la *Sat.* I, 4 se atribuyen a Lucilio dos cualidades muy importantes: humor lleno de ingenio y de gracia (*facetis*, v. 7) y un olfato fino para oler desde muy lejos los defectos ajenos (*emunctae naris*, v. 8).

Pero a partir de ese momento comienza una dura crítica del estilo de Lucilio, crítica que tiene como fundamento el principio alejandrino del *multa dies et multa litura* de A. P. 293 plenamente aceptado por Horacio y los demás poetas augústeos y que en este pasaje aparece bajo la expresión *ferre laborem scribendi recte* (vv. 12-13).

Horacio caracteriza a sus propias composiciones satíricas con el apelativo de *Musa pedestris*: *quid prius illustrem satiris Musa que pedestri?* (*Sat.* II, 6, 17).

El tono y el estilo de la sátira será un estilo sencillo,

humilde, pero ello no significa que sea defectuso (*vitiosus*).

La corrección estilística exige un duro esfuerzo y un exquisito cuidado y diligente esmero en la composición. Por esa falta de esmero Lucilio es tachado de *piger scribendi ferre laborem / scribendi recte* (*Sat.* I, 4, 12-13). Y como consecuencia de este defecto surge la aspereza en la composición de los versos (*durus componere versus*, v. 8).

Horacio reconoce a Lucilio una prodigiosa facilidad para versificar:

*in hora saepe ducentos,
ut magnum, versus dictabat stans pede uno.
(Ibid. 9-10)*

Pero esa facilidad al no ser controlada por el penoso y paciente trabajo de lima, se convertía en pura charlatanería (*garrulus*, v. 12). Y, de hecho, Lucilio es comparado con un río caudaloso y sucio cuya corriente arrastra mucho fango y mucha basura:

*cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles.
(Ibid. 11)*

[Como fluyese sucio y fangoso, había cosas que se hubiera querido suprimir.]¹¹

Los comentaristas relacionan esta comparación horaciana con los versos finales (108 ss.) del *Himno a Apolo* de Calímaco a propósito del estilo de las largas composiciones épicas: "Grande es la corriente del río asirio, pero sus aguas arrastra mucho fango y muchas impurezas".

Frente a la suciedad y fangosidad del río caudaloso, Horacio pedirá como distintivo del estilo correcto, la limpidez y la pureza de los arroyos (cfr. *Ep.* II, 2, 120).

En absoluto considera algo grande y maravilloso (*ut magnum*, v. 10) dictar doscientos versos en una hora pues a Horacio no le interesa la cantidad sino la calidad (*nam ut multum, nil moror*, v. 13).

Se burla de Crispino que le desafía a ver quién escribe más. Y le responde que imite él, si quiere, el aire encerrado en los fuelles que no cesa de soplar hasta que el fuego ablanda el hierro (v. 14).

Para Horacio la verbosidad es pura vaciedad, puro aire sin peso ni contenido alguno.

Este duro juicio sobre las *Sátiras* de Lucilio debió parecer excesivamente duro a algunos contemporáneos de Horacio que protestaron enérgicamente por ello³². Horacio no tuvo más remedio que volver de nuevo con más calma y más profundidad sobre este tema y aunque no haya ninguna rectificación esencial, su valoración es más justa y más madura.

Con este propósito la *Sat.* I, 10 ofrece un verdadero tratado de los logros conseguidos por Lucilio y de las grandes posibilidades que, sin embargo, restan por alcanzar y desarrollar en el género satírico.

Horacio retoma las acusaciones pronunciadas contra Lucilio:

*nempe incomposito dixi pede currere versus
Lucili. quis tam Lucili fautor inepte est
ut non fateatur?* (Sat. I, 10, 1-3)

[En efecto, he dicho que los versos de Lucilio corren con pie desacompasado. ¿Quién es tan ineptamente defensor de Lucilio que no lo confiese?]

La aspereza (*durus*) a la que hacía referencia en Sat. I, 4, 8 se refiere por tanto a los defectos en el ritmo métrico que hacen que los versos de Lucilio sean duros y ásperos al oído.

Y vuelve a reconocer su ingenioso humor como una cualidad importante pero insuficiente para hacer bueno el conjunto de las sátiras de Lucilio:

*ergo non satis est risu diducere rictum
auditoris; et est quaedam tamen hic quoque virtus.*
(Sat. I, 10, 7-8)

En Lucilio contenido y estilo no corren parejos: si su humor y su ojo infalible es digna emulación de los poetas de la Antigua Comedia Griega, su estilo está muy por debajo de sus modelos.

El éxito de los cómicos griegos (*stabant*) se debe a la perfecta conjunción del contenido con un estilo adecuado que hay que imitar:

*illi, scripta quibus comoedia prisca viris est,
hoc stabant, hoc sunt imitandi.*
(*Ibid.* 16-17)

Y para que ahora no quepa lugar a dudas, expone Horacio aquellas exigencias técnicas y aquellas actitudes en las que

fueron auténticos maestros los poetas griegos, y que muestran también el estilo propio de la sátira.

En primer lugar, frente a la verbosidad y garrulería de Lucilio "es preciso brevedad, concisión para que el pensamiento corra con desenvoltura y no se obstaculice con palabras que fatigan los oídos agotados",

*est brevitatem opus ut currat sententia neu se
impediat verbis lassas onerantibus auris.*

(Sat. I, 10, 9-10)

Pero además,

[es preciso a veces emplear un lenguaje severo y a menudo un lenguaje jocoso que mantenga ya el papel de un orador y el de un poeta, ya el de un conversador elegante, astuto y culto que dosifica sus fuerzas y las atenúa deliberadamente. La broma festiva corta importantes asuntos con más fuerza y más eficacia que la excesiva acritud]

*et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,
defendente vicem modo rethoris atque poetae
interdum urbani parcentis viribus atque
extenuantis eas consulto. ridiculum acri
fortius et melius magnas plerumque secat res.*

(Ibid. 11-15)

En estas dos sentencias se encuentra el auténtico canon del género satírico tal cual Horacio lo entiende, tanto en el contenido como en la forma. Horacio considera mucho más eficaz la broma festiva que la crítica mordaz y corrosiva. Por eso, aunque a veces el autor satírico deba emplear un lenguaje enérgico y serio propio de oradores y de poetas, la mayoría de las veces será preferible emplear un lenguaje chistoso,

voluntariamente privado de toda virulencia como lo haría un conversador hábil y educado.³³

Estas palabras encierran, sin duda, una crítica a Lucilio que carece, lo mismo que Juvenal, de la elegancia que dispensa la *urbanitas* y que no goza de esa facultad de dosificar las fuerzas y atenuarlas deliberadamente ya que la agresividad de Lucilio y sus aceradas invectivas parecieron excesivas a Horacio.

Para él la actitud estilística apropiada al *sermo* es la conducta de un hombre educado conversando con sus amigos que sabe utilizar en cada momento el tono adecuado evitando siempre la grosería y las actitudes doctrinarias.³⁴

A estas cualidades se debe, pues, el éxito de la Comedia Antigua y por ellas deben ser imitados sus cultivadores.

Bajo este ideal horaciano no es de extrañar que sus propias sátiras parecieran a unos demasiado agresivas y a otros carentes de garra (cfr. *Sat.* II, 1, 1-4).

Pero el infatigable defensor de Lucilio todavía arguye en favor de su ídolo que tuvo mucho mérito el hecho de que mezclara palabras griegas con las latinas (*at magnum fecit quod verbis Graeca Latinis / miscuit*, *Sat.* I, 10, 20-21). La airada respuesta de Horacio no se detiene en disquisiciones teóricas sino que se limita a citar un ejemplo negativo de dicha mezcla:

*o seri studiorum! quine putetis
difficile et mirum, Rhodio quod Pitholeonti
contigit? (Ibid. 21-23)*

[¡Oh estudiantes atrasados! ¿Juzgaríais difícil y asombroso lo que pudo hacer el rodio Pitoleón?]

Pero todavía replicaría el defensor de Lucilio que "un lenguaje bien compuesto (*sermo concinnus*) en ambas lenguas es más suave (*suavior*) lo mismo que si se mezcla un vino de Falerno con uno de Quíos" (*Ibid.* 23-24).

Y nuevamente Horacio responde con unas interrogaciones en las que se proponen casos concretos:

"Te pregunto cuándo harías esto, si cuando tuvieras que escribir verso o cuando tuvieras que defender de principio a fin la difícil causa de Petilio. ¿Preferirías tú olvidado de tu patria y de tu padre, mezclar con palabras latinas palabras griegas, como los bilingües canusinos, mientras que Pedio Públicola y Corvino sudan defendiendo sus causas en latín?" (*Ibid.* 25-30)

De esta forma tan pragmática quiere Horacio hacer ver a su crítico adversario que en la poesía y en la prosa de cierta dignidad sólo se debe usarse el más puro latín.

Vistas así las cualidades propias del *sermo*, las deficiencias de las sátiras de Lucilio y, en consecuencia, las posibilidades todavía no explotadas de este género, tras el fracaso de Varrón y de algunos otros, Horacio se decidió a modernizar el género creado por Lucilio aplicándoles los cánones estéticos de la nueva poesía augústea (cfr. *Sat.* I, 10, 46-48).

El hecho de haber observado y criticado las deficiencias de

Lucilio no quiere decir que se sienta superior a Lucilio ni pretenda arrebatarse la corona de circundar la frente de los grandes inventores (*Ibid.* 48-49).

También el gran Homero que ocupa el primer puesto entre los poetas (cfr. *Od.* IV, 9, 5-6) tiene aspectos que los críticos han censurado porque dormita de vez en cuando (*A. P.* 359). Incluso el propio Lucilio criticó también algunos versos de Accio y Ennio sin que por ello se considere superior a ellos:

*tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?
nil comis tragici mutat Lucilius Acci?
non ridet versus Enni gravitate minores
cum de se loquitur non ut maiore repressis?*
(*Sat.* I, 10, 52-55)

"Nada impide, pues, que al leer a Lucilio se pregunte si fue la naturaleza del autor o la rudeza de los temas la que le negó versos más hechos y que fluyen con más suavidad que los de un autor que contento sólo con esto, con expresar algo en hexámetros, se complazca en escribir doscientos versos antes de comer y otros tantos después." (*Ibid.* 56-61)

La crítica es la misma que en ocasiones anteriores: versos poco hechos y ásperos como si el mérito y el placer del autor estuviera en escribir grandes masas de versos.

Pero ahora Horacio se muestra mucho más profundo y comprensivo con Lucilio. A parte de estar dispuesto a concederle la *comitas* y la *urbanitas*, lo juzga situándolo en su propia época y no con los criterios de la nueva poesía augustea: Lucilio es un hombre agradable y educado y usó más la lima que

el fundador de un tipo de poesía tosco y desconocido para los griegos y que los primitivos poetas latinos:

*fuerit Lucilius, inquam,
comis et urbanus, fuerit limatior idem
quam rudis et Graecis intacti carminis auctor³⁵
quamque poetarum seniorum turba.*
(*Ibid.* 64-67)

De todas formas Horacio cree que

"si por obra del destino hubiera vivido en la época augústea, borraría muchas cosas de sus obras, recortaría todo lo que sobra a la expresión perfecta y en la tarea de composición se rascaría a menudo la cabeza y se roería las uñas hasta lo vivo" (*Ibid.* 67-71).

El criterio que Horacio desde sus primeros escritos tomó como principio indispensable para alcanzar la perfección formal en éste y en los demás géneros literarios no es otro que el del *labor limae*. Esto supone una continua labor de corrección (*saepe stilum vertas*, v. 72) y un despreciar la cantidad y la admiración de la masa que frecuentemente se deja llevar por las apariencias y cuyos juicios carecen de sólidos principios estéticos y un apreciar sobre todo la estima de unos pocos y entendidos lectores (*paucis lectoribus*, v. 74; *doctos et amicos*, v. 87).

La lista de lectores deseados y no deseados que sigue a continuación (vv. 78-91) no es simplemente imitación de un pasaje de Lucilio (*Persium non curo legere, Lelium Decumum volo*, v. 593) en el cual queda de manifiesto el tipo de lector que él

desea y que como parafraseó ya Cicerón³⁴ es el hombre medianamente letrado, de cierta erudición literaria como Lelio Décimo, rechazando a los muy eruditos como Persio y a los muy ignorantes (*indoctissimi*).

Horacio discrepa de Lucilio: se contenta con pocos pero doctos lectores. Prefiere a lectores como el Persio de Lucilio.

Pero no se trata sólo de una condena del gusto del viejo poeta. Esta discriminación de los lectores supone para Horacio una toma de posición entre dos grupos literarios diferentes.

Por una parte critica a una serie de personas, inexpertas ciertamente, cuya estrechez de gusto sólo les permite leer y valorar a los poetas modernistas más destacados de la pasada generación, es decir a los *poetae novi* como Catulo y Calvo, pero que no han leído en absoluto a los grandes modelos válidos para la poesía satírica, a los poetas de la Antigua Comedia Griega (vv. 17-19, 78-80, 90-91). Sus criterios de perfección no sólo para la sátira sino para el resto de la poesía no son válidos para Horacio.

En cambio, Horacio toma partido claramente por aquellos poetas que están intentando superar el culto a las preciosas naderías, *nugae*, y cultivar una poesía que, superando la indolente tradición nacional, trate grandes y nobles temas en un estilo nuevo y más puro.

Este epílogo se convierte así en el manifiesto de una fuerza que avanza más y más, la fuerza de la nueva poesía augústea.³¹

NOTAS AL CAP. II. B. 3. 5

1. Como muy bien indica Richard A. LAFLEUR, "Horace and Onomasti Komodein: the law of Satire" en *A N R W* II, 31.3, p. 1797 n.15, la respuesta de Horacio a la acusación de que es un poeta malicioso es una respuesta evasiva, pero no totalmente digresiva puesto que el pasaje habla deliberadamente de otra característica del género conectada con la *libertas*, su carácter conversacional y su consiguiente afinidad con la comedia.

2. *Poet.* I, 1447 b 13-15. E igualmente IX, 1451 b 27-29. Sin embargo en *Reth.* III, 8, 1404 b 25 ss. poesía y verso están tan estrechamente asociadas que se sugiere la identificación.

También Platón los había relacionado en *Rep.* 601 B y *Gorg.* 502 C.

3. Cfr. *infra* el capítulo II. B. 4. 3 sobre la inspiración poética, pp. 544-545.

4. N. RUDD, "The poet's defence", p. 151 cita las palabras de F. Marx en su edición de Lucilio, *C. Lucilii Carminum Reliquiae*, a propósito del verso 1029: *iam intellegitur quo auctore Horatius disputationem illam de comoedia inseruit illo loco parum aptam.*

H. Rushton FAIRCLOUGH en "Horace's view of the relations between satire and comedy", *A J Ph* XXXIV (1913) pp. 183-193 no acepta la afirmación de Marx pues cree que mediante la comparación de la Sátira con la Comedia Horacio está sugiriendo nuevos criterios y normas literarias para un género nuevo: el satírico como el cómico tratan temas de la vida cotidiana y por eso deben usar un lenguaje conversacional pues aunque pueda parecer pedestre en comparación con el lenguaje de la Epica o de la Tragedia, es el más apropiado para este género satírico y para los propósitos del poeta.

5. Cfr. *Sat.* I, 4, 45-56.

6. Cfr. "Horace and the theory of imitation", *A J Ph* LX (1939), pp. 291 ss.

7. A quienes le acusaban de que su obra es prosaica e insípida en comparación con la de Lucilio, responde Horacio que sus nociones sobre el estilo de la sátira así como su opinión sobre Lucilio están equivocadas porque Lucilio también utilizó para sus sátiras un estilo sencillo. Cfr. N. RUDD, "The poet's defence", p. 152.

8. Cfr. "Il problema della satira in Orazio", *R F C* XXVII (1949), pp. 161 ss.

9. Cfr. *Ibid.* pp. 170 ss.

10. Cuando Horacio habla de sus sátiras las llama *scripta* (*Sat.* I, 4, 23), *chartae* (*Ibid.* 101 y 139), *mei libelli* (*Ibid.* 71 y I, 10, 92), *satira* (*Sat.* II, 1, 1), *versus* (*Ibid.* 21).

A las obras de Lucilio las denomina *carmina* (*Sat.* II, 1, 63), *famosi versus* (*Ibid.* 68), *charta* (*Sat.* I, 10, 4) y *scripta* (*Ibid.* 56).

11. E. FRAENKEL, *Horace*, p. 126 sugiere la influencia de Varrón y remite a F. LEO, "Varro und die Satire", *Hermes* XXIV (1889), p. 79.

12. Cfr. *CIC. Rep.* IV, 11 y *Br.* 224.

13. Obsérvese el paralelismo de esta expresión con *Ep.* I, 19, 24: *numeros animosque secutus / Archilochi*. Si a Lucilio nadie le negó jamás su categoría de *inventor* de la sátira, Horacio reclama para sí el honor de *inventor* de la poesía yámbica y lírica en la poesía latina.

14. G. L. HENDRICKSON, "Horace. *Serm.* I, 4: A protest and a Programme", *A J Ph* XXI (1900) pp. 121-142 presenta toda la sátira I, 4 como una protesta de Horacio contra la habitual concepción del poeta satírico, basada en los escritos de Lucilio, como una persona severa, cruel, despiadada que usa las armas de la invectiva para poner en evidencia a quienes su capricho ha elegido como blanco de su agresividad.

Aunque esta descripción exagerada podría derivarse de las sátiras de Lucilio, Horacio plantea en *Sat.* I, 4, según Hendrickson, un nuevo tipo de sátira pues el propósito (p. 137 ss.) no es corregir los defectos de otros sino los suyos propios (cfr. vv. 106 ss.); él no pretende hacer daño a nadie (v. 78) ni adquirir fama a expensas de otros (vv. 35 y 83) sino simplemente entretenerse y por eso no busca dar publicidad a sus escritos (vv. 37, 71 y 75) sino que se contenta con que le escuchen unos pocos amigos (v. 73 y I, 10, 74 ss.).

N. RUDD en "Had Horace been criticized?" *A J Ph* LXXVI (1955) pp. 165-175 argumenta con seriedad su opinión de que el punto de vista de Hendrickson era erróneo. Demuestra que es mucho más acertada la concepción tradicional de que Horacio está defendiéndose de una crítica hostil a sus propias sátiras.

Posteriormente N. RUDD, "The poet's defence", pp. 142-156

analiza cómo llevó a cabo Horacio su defensa cuyo guión aparece esquematizado en las pp. 142-143.

15. Sobre las leyes referentes a los libelos difamatorios cfr. R. E. SMITH, "The law of libel at Rome", *C Q* I (1951), pp. 169-179.

16. Cfr. *supra* la introducción del cap. II. B. 3, pp. 274 ss., sobre los géneros literarios y el concepto de ley del género.

17. Era costumbre rodear con heno los pitones de los bueyes peligrosos con el objeto de avisar del peligro a los transeúntes y de amortiguar sus posibles cornadas.

18. Esta es la interpretación generalmente aceptada por los comentaristas y basada en los escolios. B. L. ULLMAN, "Horace on Nature of Satire", *T A Ph A* XLVIII (1917), pp. 117 ss. sugiere otra interpretación anticipada en parte por el Commentator Cruquianus: Sulcio y Caprio no son delatores sino poetas satíricos contemporáneos roncós de tanto recitar sus poemas, copias de los cuales ponen después a la venta en las librerías.

19. Cfr. *Ibid.* p. 125.

20. Cfr. *Sat.* I, 1, 24: *ridentem dicere verum*.

21. Cfr. *Horace*, pp. 147-148.

22. Cfr. "The names in Horace's *Satires*", *C Q* X (1960), pp. 175-177.

23. Cfr. *Horace*, p. 152.

24. Cfr. *Horace on poetry I*, pp. 172-173.

25. Cfr. E. FRAENKEL, *Horace*, pp. 152-153 y A. S. GRATWICK, "Las sátiras de Ennio y Lucilio" en *Historia de la Literatura Clásica: II Literatura Latina*, eds. E. J. KENNEY y W. v. CLAUSEN (versión española de Elena BOMBIN) Madrid 1989 (original Cambridge 1982), p. 194.

26. Cfr. AR. *Reth* I, 2, 1356 a 1 ss.

27. Cfr. R. A. LAFLEUR, "Horace and Onomasti...", p. 1814.

28. "The confession of Lucilius (Horace, *Sat.* II, 1, 30-34): A

defence of Autobiographical Satire?" *Cl Ant* VI (1987) pp. 38-52.

29. G. Harrison cita como precedente de su interpretación a W. S. ANDERSON, *Critical Essays of Roman Literature: Satire*, ed. J. P. Sullivan, Londres 1963, pp. 1-37, especialmente pp. 18-20.

30. Cfr. p. 45 n.33 y 34.

31. Otra interpretación posible, dada la ambigüedad aquí del verbo *tollere* es: "aunque fluía fangoso, había cosas que uno quisiera aprovechar". Dado el sentido peyorativo del contexto es preferible la primera interpretación que posteriormente en *Sat.* I, 10, 50-51 tratará Horacio de enmendar dándole un sentido positivo por oposición a *relinquere*: *at dixi fluere hunc lutulentum saepe ferentem / plura quiden tollenda relinquendis*: "dije que éste fluía sucio y fangoso llevando en su corriente frecuentemente más cosas aprovechables que despreciables".

32. Todavía un siglo después Quintiliano muestra su desacuerdo con la crítica de Horacio: *Ab Horatio dissentio qui Lucilium fluere lutulentum et esse aliquid quod tollere possis putat* (X, 1, 94).

33. Orelli, *ad l.* y Brink, *Horace on poetry I*, p. 166 n.1 están en lo cierto al identificar *sermo tristis* con el lenguaje de oradores y poetas y *sermo iocosus* con el papel del *urbanus vir*.

34. Para D. GAGLIARDI, *Orazio e la tradizione neoterica*, Nápoles 1971, pp. 73-74: "Hay en estos versos un programa artístico expuesto con temas y términos casi idénticos a los de Catulo: partiendo de la afirmación de la necesidad de la *brevitas*, la ilustración del principio de la *varietas*, culmina en la afirmación de la imagen del hombre de mundo (*urbanus*) que no ostenta su fuerza sino que sabe medirla con garbo y autodomínio. Y la sucesiva contraposición estilística de la comedia a Lucilio, no puede no comprender, además de la mezcla de tono serio y jocoso, la *brevitas* y el refinamiento del humorismo, categorías primarias del neoterismo".

35. El verso 66 es muy discutido en su interpretación.

Para K. NIPPERDEY, *Opuscula*, Berlín 1877, p. 508, su sentido es el siguiente: "*Concedo Lucilium esse limatiorem quam eum qui condiderit (nihil aliud significat auctor) carmen aliquod rude et in quo nulla Graecae artis vestigia insint: nam hoc est intactum Graecis, ut poetice dixit Horatius pro intactum*

litteris Graecis. Idem igitur poterat his quoque verbis efferre: non dico rudem esse Lucilium et Graeca arte Graecisque litteris destitutum."

Aceptan esta interpretación F. LEO, *Gesch. d. röm. Lit.*, p. 424 n.1, HEINZE, (sólo en su última edición) y FRAENKEL, *Horace*, p. 131.

Villeneuve en su edición de Horacio, en nota ad l., aclara que el *auctor* se refiere a Ennio que puede pasar por "le patron" de la sátira ya que sus *Saturae* fueron diálogos en versos de todo tipo sobre toda clase de temas. Y afirma que se podría pensar también en el fundador, desconocido por los propios romanos, de esa *satura* dramática cuya obscura historia es resumida por Tito Livio en *Ab urbe condita* VII, 2.

N. RUDD, "Horace on the origins of Satura", *Phoenix* XIV (1960). p. 40 ss. recoge sumariamente las diversas posturas sobre este pasaje y los autores que las sustentan: identifican *auctor* con Ennio L. MULLER, *Q. Horatii Flacci Sermonum et Epistularum libri, I: Satiren*, Viena 1891; K. KROLL, *R E 2 A 1* (1921), col.194 sobre *satura*; M. SCHANZ- C. HOSIUS, *Geschichte der römischen Litteratur*, (4 vols.) Munich 1907-1920; P. LEJAY, en su citada edición de Horacio; G. HIGHET, *O C D* 795 en *satura*; W. A. LAIDLAW, *Latin Literature*, Londres 1951, p. 151. Y también R. A. LAFLEUR, "Horace and Onomasti...", p. 1806.

En cambio, piensan que *auctor* designa a Lucilio los antiguos comentaristas de Lucilio, E. C. WICKHAM, *Q. Horatii Flacci Opera Omnia*, vol. II, *The Satires, Epistles and De Arte Poetica*, Oxford 1891; A. PALMER, *The Satires of Horace*, Londres 1883; J. G. ORELLI y J. G. BAITER, *Q. Horatius Flaccus*, vol. II: *Satirae, Epistulae*, Berlín 1892; G. L. HENDRICKSON, *Studies presented to B. L. Gildersleeve*, Baltimore 1902, p. 163; H. R. FAIRCLOUGH, *Horace, Satires, Epistles, Ars Poetica* (Loeb Class. Library) ed. rev. 1929.

N. RUDD, "Horace on the origins...", pp. 43-44 opina que *carmen* (v. 66) no significa ni 'poema', ni 'género literario' sino simplemente 'verso' y que *auctor* no significa 'fundador', 'creador' sino simplemente 'autor' como en A. P. 45 con lo cual designaría aquí a un escritor de versos saturnios, indefinido, anterior a Ennio.

Pero Horacio está pensando en un autor concreto porque el verso que sigue tiene la misma concreción, En este sentido deben rechazarse las interpretaciones de K. Nipperdey y sus seguidores así como la de N. Rudd.

Habría que decidirse por Lucilio o Ennio. Personalmente creo que se refiere a Lucilio ya que hasta el momento Horacio no ha dicho nada acerca de la sátira de Ennio mientras que Lucilio acaba de ser llamado el inventor del género.

El sentido sería así: "Lucilio usó más la lima de lo que cabía esperar en el creador (él mismo) de un género nuevo para el cual los griegos no le ofrecían ningún modelo directo".

Aunque la construcción sintáctica es un tanto enrevesada, se encuentran paralelos en Tácito, *Hist.* I, 22; III, 40 y III, 53 (citadas por N. Rudd, *Ibid.*, p. 41).

36. Cfr. *De or.* II, 25.

37. Cfr. E. FRAENKEL, *Horace*, pp. 132-133.

4. El *decorum* del poeta.

Este apartado trata de estudiar la figura del poeta en sus más diversos aspectos tal como lo concibe Horacio: la vocación poética, las cualidades del *perfectus poeta* y la relación del poeta con sus contemporáneos (sean poetas, críticos o público en general).

Se observa nuevamente que el principio del *decorum* preside la concepción horaciana del *perfectus poeta*.

4. 1 Vocación poética.

*Quem tu, Melpomene, semel
nascentem placido lumine videris
[...]
fingent Aeolio carmine nobilem.
(Od. IV, 3, 1-2 y 12)*

En esta oda atribuye Horacio su vocación literaria a la apacible mirada de la Musa Melpómene en el momento mismo de su nacimiento.

Esta elección por parte de los dioses había sido ya afirmada por el poeta en *Od.* III, 4 donde no falta ninguno de los tópicos habituales en este tipo de escenas de iniciación poética: bosques solitarios, sueño, palomas, el favor de los dioses, el laurel, el mirto....:

"Siendo un niño, en el Vultur apulio, fuera de los límites de Apulia, mi tierra nutricia, cansado por los juegos y el sueño, unas fabulosas palomas me taparon con verde ramaje; y fue cosa admirable para

todos los que habitan el nido de la alta Aqueruncia y los bosques de Bancia y el rico campo del llano de Forento, que yo durmiese con mi cuerpo a salvo de las negras víboras y de los osos y que, animoso niño, no sin el favor de los dioses, estuviese cubierto con sagrado laurel y apretado mirto" (vv. 9-20).¹

A esta elección atribuye Horacio la protección que los dioses le han dispensado a lo largo de su vida y que se ha hecho manifiesta en numerosas ocasiones a parte de esta escena que es pura ficción literaria (cfr. *Od.* III, 4, 25-28; II, 7; II, 13; II, 17; III, 8; I, 22).

Por ello se ufana de la protección de los dioses:

*di me tuentur, dis pietas mea
et musa cordi est.
(Od. I, 17, 13-14)*

De forma especial se considera amigo de las Musas (cfr. *Od.* I, 26, 1 y III, 4, 25). Más aún, se considera propiedad de las Musas (*vester, Camenae, vester, Od.* III, 4, 21), es decir, persona consagrada a las Musas, sacerdote de las Musas (*Musarum sacerdos*¹, *Od.* III, 1, 3).

Ahora bien, ¿se encuentra aquí, en las *Odas*, el verdadero pensamiento de Horacio sobre la vocación poética?

En modo alguno. La elección y la protección por parte de los dioses es un lugar común de la lírica griega que no compromete el verdadero sentir del poeta. Horacio, empapado de erudición, sigue la tradición lírica que mantiene ese halo de misticismo que rodea al vate lírico. De no haberlo hecho así

hubiera traicionado uno de los rasgos más peculiares de la poesía lírica.

Horacio es una personalidad extraordinariamente compleja y hay que tener siempre presente el conjunto de su obra para intentar penetrar en su pensamiento.

En la *Epístola a Floro* se encuentra una "confesión" de Horacio que contrasta fuertemente por su "realismo" con el misticismo de las *Odas*:

*unde simul primum me demisere Philippi
decisis humilem pinnis inopemque paterni
et laris et fundi paupertas impulit audax
ut versus facerem. (Ep. II, 2, 49-52)*

El problema de este pasaje radica en admitir o no estos versos en sentido literal, es decir, como objetivamente autobiográficos.³

Por otra parte, Suetonio (*Vita Horati*, 2) indica también:

*"Bello Philippensi excitus a M. Bruto imperatore
tribunus militum meruit; victisque partibus venia
impetrata scriptum quaestorium comparavit."*

El cargo de *scriba quaestorius* era de considerable categoría y ocupado en muchas ocasiones por caballeros. Estaba bien retribuido y no era excesivamente duro porque gran parte del trabajo se dejaba en manos de otros subordinados.

La batalla de Filipos tuvo lugar en el año 42 a.C. Pues bien, parece claro que algunas de sus sátiras e incluso algunos de los epodos fueron compuestos en los años inmediatamente

posteriores al año 42.

Debido a estas composiciones (entre las que se encuentran las *Sat.* I, 2; I, 4; I, 7 y el *Epod.* XVI) Virgilio y Varo lo presentan ante Mecenas en los primeros meses del año 38 y nueve meses más tarde es admitido definitivamente en el círculo y patronazgo de Mecenas, lo cual suponía seguridad económica para el poeta.

Evidentemente la adquisición del *scriptum quaestorium* no puede ser datada después de que Horacio entrase bajo el patronazgo de Mecenas.

Quiere esto decir que su iniciación en la poesía y la compra de dicho cargo tuvieron lugar prácticamente por la misma época.

Si Horacio ocupa este lucrativo cargo ¿cómo se explican sus palabras *paupertas impulit audax ut versus facerem*?

Varios comentaristas consideran esta afirmación como una broma de Horacio.

Así, J. Perret afirma

"Nous avons ici une plaisanterie et qui consiste précisément en ce que la composition de poèmes est bien le moyen le plus inattendu, les plus inadéquat auquel on puisse recourir pour s'arracher à la pauvreté."⁴

También Brink lo considera una broma: "This is not factual autobiography. It is a charming and self-satirizing argument on

a biographical teme."⁵

Fraenkel⁶ alude igualmente al hecho de que a ninguno de los contemporáneos de Horacio se le hubiera ocurrido tomar estas palabras como una indicación de que después de la batalla de Filipos tenía la esperanza de ganarse la vida con el trabajo de su pluma. Tal esperanza habría sido absurda. Y advierte que hay que tener muy en cuenta siempre la habilidad de Horacio para eludir las cuestiones inoportunas y su enorme propensión a la ironía.

Más recientemente R. B. Rutherford afirma en la misma línea que esta afirmación horaciana no debe tomarse en serio como una solemne confesión y alude al agradable humor de Horacio en este poema.⁷

Lo que realmente le salvó de la penuria fue el *scriptum quaestorium* pero en estos momentos recurre a un análisis humorístico de sí mismo y de los motivos que le impulsaron a la poesía.

Si tampoco fue la penuria económica el verdadero móvil que le impulsó hacia la poesía, ¿cuál pudo ser?

En la *Sat. II, 1, 5-7* Horacio se muestra como víctima de una irrefrenable pasión por escribir:

HORACIO.- '*quid faciam, praescribe*'

TREBACIO.-

'*quiescas*'

HORACIO.-

'*ne faciam*', inquis,

'*omnino versus*'

TREBACIO.- 'aio'
 HORACIO.- 'peream male, si non
optimum erat; verum nequeo dormire'.

Según estas palabras, para Horacio escribir era un desahogo vital, como lo había sido también para Lucilio del cual se proclama seguidor como ya se ha visto.

Al contrario de lo que pretendía hacer creer con su broma, Horacio no concibió nunca la poesía como un *negotium* sino como un juego (*ludus*), como *otium: ubi quid datur oti / inludo chartis* (Sat. I, 4, 138-139), e igualmente: *haec ego ludo* (Sat. I, 10, 37); componer versos le deleita (*delectat*, Sat. II, 1, 28).

En las *Epístolas* aparece la misma concepción: así en *Ep. I, 1, 10* utiliza la expresión *versus et cetera ludicra*; en *Ep. II, 2, 141-142* la poesía es considerada como *nugae* y como *ludus* frente a la filosofía y posiblemente el *lusisti* del verso 214 aluda a un juego o una diversión poética.

Esta concepción de la poesía proviene de los poetas helenísticos, introducidos frecuentemente en los círculos poéticos.

La idea de la poesía como juego y la negación a componer temas de interés nacional no son otra cosa que un recurso para defender la propia independencia artística.

Horacio encontró en la sociedad augústea una situación

semejante y por ello se aferró a esta idea para mantener su libertad artística.

Pero esto es sólo un recurso. Cuando Horacio habla en serio, como crítico literario, su concepción de la poesía es distinta. La poesía es esfuerzo, trabajo, incluso una auténtica tortura. Baste recordar lo dicho por Horacio sobre el *labor limae*.

El poeta debe dar la imagen de estar jugando cuando compone aunque por dentro esté rabiando (*ringi*) y sufriendo una auténtica tortura (*torquebitur*) en su lucha por conseguir la expresión perfecta:

*ludentis speciem dabit et torquebitur ut qui
nunc satyrum nunc agrestem Cyclopa movetur.
praetulerim scriptor delirus inersque videri
dum mea delectent mala me vel denique fallant
quam sapere et ringi. (Ep. II, 2, 124-128)*

Un aspecto que sorprende ciertamente es cómo Horacio a pesar de ser un poeta oficial, supo mantenerse fiel a su específica vocación literaria rehusando las múltiples invitaciones a componer poemas en exaltación de Augusto, Agripa o Mecenas.

Es el "topos" literario de la *recusatio* presente en toda la obra de Horacio y que no es sino un pretexto formal del poeta para exponer su concepción de la poesía a la que se siente llamado (la poesía personal) mediante la contraposición e

incluso la negación de la alta poesía.

Como G. Hinojo afirma¹ los poemas en los que aparece la *recusatio* pueden considerarse programáticos.

En Sat. II, 1 en un fingido diálogo con el jurisconsulto Trebacio que le invita a cantar las hazañas del César siempre que la pasión por escribir le arrebate, Horacio alega que le faltan fuerzas para asumir tal empresa (*vires deficiunt*, vv. 12-13).

Muchos años después esgrimirá las mismas razones ante el propio Augusto:

*nec sermones ego mallem
repentis per humum quam res componere gestas
[...]
si quantum cuperem, possem quoque; sed neque parvom
carmen maiestas recepit tua, nec meus audet
rem temptare pudor quam vires ferre recusent.*
(Ep. II, 1, 250-251 y 257-259)

A su falta de fuerzas e incapacidad añade Horacio otro motivo, el propio pudor que le hace sentirse incapaz de componer algo digno de la majestad del César; motivo al cual había ya aludido también en las *Odas* (cfr. *Od.* I, 6, 9-12).

En este pasaje precisa Horacio en qué consisten esas fuerzas (*vires*) que necesita el poeta para lanzarse a la alta poesía. Se trata ni más ni menos que del *ingenium*, de ese elemento innato en el poeta que le capacita por naturaleza para unas cosas y le incapacita para otras.

En las *Odas* indica de forma muy poética que es la Musa rectora de su lira quien se lo impide (cfr. *Od.* II, 12, 13 ss.) o Apolo quien le advierte de los peligros de embarcarse en tal empresa (*Od.* IV, 15, 1-4).

En *Ep.* II, 1, 208 rechaza también dedicarse a la poesía dramática.

La *Od.* I, 38 que cierra el primer libro de las *Odas*, tiene un carácter programático¹ y pone simbólicamente de manifiesto el deseo de Horacio de renunciar al *genus grave* que estaría representado en el *Persicos odi, puer, apparatus* (v. 1) y de hacer uso del *genus tenue* representado en el *simplici myrto* (v. 5).

William H. Race¹⁰ ve con acierto una *recusatio* semejante en *Od.* I, 20 que bajo la apariencia de una sencilla narración de un incidente sin importancia en la vida del poeta, podría ocultar una declaración de los ideales éticos y poéticos de Horacio: el *vile Sabinum* (v. 1) en este contexto representa claramente el estilo llano de Horacio incorporado a las formas métricas tomadas de los griegos. *Modicis cantharis* (v. 1-2) refuerza la modestia de Horacio y de su pequeño poema. El enfático *mea* (v. 10) completa la *recusatio*: Mecenas puede tener vinos más finos, si así lo desea, pero Horacio ya ha escogido su vino y rechaza los grandes vinos (Cecubo, Falerno, Caleno, Formiano):

*Caecubum et prelo domitam Caleno
tu bibes uvam: mea nec Falernae
temperant vites neque Formiani
pocula colles.
(vv. 9-12)*

La temática de este poema podría parafrasearse así: "esta pequeña oda tendrá que bastar para conmemorar tu homenaje en el teatro, Mecenas. Tú mereces un *encomium* en un estilo elevado; yo sólo puedo ofrecerte un vino barato, pero es sabino y es especial".

Steele Commager¹¹ cita como poemas análogos a éste, *Od.* I, 31; II, 16 y II, 18 a los que habría que añadir numerosos pasajes paralelos citados por H. Mette en un pequeño pero denso artículo titulado "*Genus tenue und mensa tenuis bei Horaz*".¹²

Estas *recusationes* horacianas ponen de manifiesto su rechazo hacia la poesía impersonal y su preferencia hacia otras formas poéticas (lírica, *sermo*) en las cuales puede expresarse a sí mismo como persona.

El motivo, el tema de la *recusatio* es un motivo específicamente calimaqueo adoptado consciente y voluntariamente por Horacio¹³.

Para Gagliardi¹⁴ en *Od.* I, 6 y II, 12 la *recusatio* a componer poesía heroica, tiene la función de premisa para delinear la verdadera actitud de la Musa del poeta que en la adhesión a la pequeña realidad de cada día, en su preferencia

por el amor como símbolo de la juventud, en la unión de vida y estilo respira una atmósfera semejante a la creada por el alejandrinismo romano.

Por otra parte estas negativas de Horacio descansan sobre dos nociones básicas ya comentadas: la distinción helenística entre géneros mayores y géneros menores y el concepto aristotélico del *decorum*.

En definitiva, todos los argumentos de Horacio pueden reducirse a un principio mantenido desde sus primeros pasos en la poesía y formulado en las postrimerías de su carrera poética:

*sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
viribus et versate diu quid ferre recusent,
quid valeant humeri* (A. P. 38-40)

y que no es otra cosa que la adecuación (*decorum*) entre el tema y la capacidad poética.

Horacio confiesa repetidamente su modesto ingenio. Especialmente significativo es el pasaje de Sat. I, 4, 7-8:

*di bene fecerunt, inopis me quoque pusilli
finxerunt animi, raro et perpauca loquentis.*

La Od. IV, 2 presenta una antítesis total entre Píndaro, el cisne dirceo (v. 25) que se eleva por las altas nubes y el propio Horacio, pequeño (*parvus*, v. 31) como la abeja matina (v. 27).

Horacio reconoce su pequeñez y es consecuente con el principio del *decorum*: *parvum parva decent* (Ep. I, 7, 44).

Repetidamente se niega a alzar el vuelo más allá de donde le permite su propia naturaleza poniendo ante nuestros ojos el fuerte contraste entre su espíritu modesto y la magnitud de la empresa épica o dramática y el consiguiente quebrantamiento del *decorum*. Recuérdese el *tenues grandia* de *Od.* I, 6, 9.

También en *Od.* II, 12, 1-4 enfatiza Horacio este contraste:

*Nolis longa ferae bella Numantiae
nec durum Hannibalem nec Siculum mare
Poeno purpureum sanguine mollibus
aptari citharae modis*

donde no puede ser mayor la incompatibilidad entre *longa bella, ferae, durum, purpureum sanguine* y los suaves tonos de su lira (*mollibus modis*).

Y cuando en alguna ocasión como en las "odas romanas" Horacio intenta alcanzar un tono un poco más elevado, acaba reprendiéndose sus pretensiones: *non hoc iocosae conveniet lyrae* (*Od.* III, 3, 69).

Pero hay algo más. Como agudamente afirma S. Commager¹⁵, las *recusationes* horacianas son además auténticas *praeteritiones* porque nos expone los contenidos y las hazañas épicas de Augusto, Mecenas y otros ilustres romanos con el pretexto de que su *ingenium* o su Musa no se lo permiten.

Precisamente porque Horacio había concebido la poesía como *otium*, la relega a segundo plano cuando otros sentimientos y otras aficiones ocupan su espíritu.

Así, en *Epod.* XI, 1-2 confiesa a Petio que, herido por un profundo amor, ya no le gusta componer versos como antes. Y en el *Epod.* XIV a Mecenas, que insistentemente le apremia a que termine el libro de los *Epodos*, le responde que un dios, el Amor, le impide poner fin al prometido libro de poemas.

En la *Epístola a Floro* que le anima a que escriba de nuevo poesía lírica, expone las razones por las que piensa dejar definitivamente este tipo de poesía.

En primer lugar, y siguiendo el tono irónico y burlón ya comentado a propósito de los motivos que le impulsaron por primera vez a escribir poesía, afirma que una vez adquirida una desahogada posición económica, sería propio de un loco incurable no preferir dormir a escribir versos (cfr. *Ep.* II, 2, 52-54).

A continuación pone como excusa los años, la edad que le han arrebatado las diversiones, los placeres del amor, los banquetes y el juego y *tendant extorquere poemata* (v. 57); volverá de nuevo sobre este mismo argumento en la exhortación final del poema (vv. 213-215).

Un nuevo pretexto: sería imposible complacer a todos pues cada uno tiene sus propios gustos: a uno le gusta la lírica, a otro, los yambos, a otro, las sátiras. ¿Qué escribir, pues? (cfr. vv. 58-64).

Además en Roma es imposible escribir poesía porque es una

ciudad muy ruidosa y porque el poeta se ve envuelto en innumerables obligaciones:

*hic ego rerum
fluctibus in mediis et tempestatibus urbis
verba lyrae motura sonum conectere digner?*
(Ibid. 84-86)

El verdadero motivo de su abandono de la poesía lírica, de lo único que entre sus obras precedentes merecía el título de poesía, vuelve a ser una vez más el *decorum*: dejar a los muchachos los entretenimientos propios de su edad, entre los que se encuentra la poesía, para dedicarse a la filosofía, una actividad propia de hombres maduros.

La idea ya la había expuesto en el comienzo de sus *Epístolas* para justificar su abandono de la lírica:

*nunc itaque et versus et cetera ludicra pono,
quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum.*
(Ep. I, 1, 10-11)

En la Ep. II, 2 este motivo se encuentra en los versos 141-144:

*nimirum sapere est abiectis utile nugis,
et tempestivum pueris concedere ludum,
et non verba sequi fidibus modulanda Latinis,
sed verae numerosque modosque ediscere vitae.*

Y, sin embargo, a pesar de tales propósitos, Horacio volvió a escribir poesía lírica, el libro IV de las *Odas*:

*ipse ego qui nullos me adfirmo scribere versus
invenior Parthis mendacior et prius orto
sole vigil calamum et chartas et scrinia posco.*
(Ep. II, 1, 111-113)

El verso 111 alude a los citados pasajes de *Ep.* I, 1, 10-11 y II, 2, 143-144 y tal vez al *nil scribens ipse* de *A. P.* 306¹⁶.

¿Por qué volvió Horacio a escribir poesía lírica?

El contexto del citado pasaje no da la clave pues Horacio sale una vez más del paso recurriendo a la ironía: el pueblo romano, ligero e inconsciente, ha dejado a un lado su tradicional pragmatismo y ahora se abrasa por una sola pasión: escribir.

Irónicamente Horacio quiere hacer creer que también él ha sido arrastrado por este esnobismo (cfr. *Ep.* II, 1, 114 ss.).

Tampoco el poema que abre el libro IV de las *Odas* nos da el verdadero motivo de su nueva aventura lírica: Horacio se siente de nuevo arrebatado por la llama amorosa, por el bello Tigurino. Horacio quiere de esta forma motivar su nueva colección de poemas: se ve arrastrado por la poderosa Venus al amor y al canto.

Pero el tema amoroso y báquico sólo se encuentran en los poemas 10 al 13. Los motivos centrales del libro IV de las *Odas* son la alabanza de la *Pax Augusta* y la dignidad de la poesía capaz de immortalizar a quienes ensalza en sus versos (cfr. fundamentalmente los poemas 2, 4, 5, 8, 9, 14 y 15).

Si se establece una relación entre ambos motivos se puede

descubrir la razón de ser de este libro IV de las *Odas*: elevar a Augusto, príncipe de la paz, un *monumentum aere perennius* con esta colección de poesía lírica como lo había hecho Virgilio con su poema épico y como lo harían posteriormente los artistas del *Ara pacis*.¹¹

Horacio vuelve, pues, a la poesía lírica por móviles fundamentalmente políticos, bien a petición del propio emperador, bien impulsado por el sincero deseo de inmortalizar al emperador Augusto, artífice y garante de la paz y prosperidad de que goza el pueblo romano en estos momentos.

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 1

1. Traducción de A. Cuatrecasas.
2. Cfr. PIND. *Paeon* VI, 6: προφήτης Μουσῶν; OVID. *Am.* III, 8, 23; *Trist.* III, 2, 3-4; PROP. III, 1, 3.
3. Como autobiográficos parece entenderlos M. J. McGANN, "Horace's *Epistle to Florus* (Ep. 2.2)", *RhM* XCVII (1954), p. 349: "in giving us an autobiographical sketch [...]".
4. Horace, París 1959, p. 34.
5. *Horace on poetry* III..., p. 289.
6. Horace, p. 14.
7. Cfr. "Horace, *Epistles* 2. 2", *C Q* XXXI (1981), p. 377.
8. "*Recusationes...*?", p. 77.
9. Horace, pp. 297-299.
10. "Odes I, 20: An Horatian *Recusatio*", *Cl Ant* XI (1978), pp. 179-196.
11. *The Odes of Horace: a critical study*, Yale 1962, p. 326.
12. *M H* XVIII (1961), pp. 136-139, especialmente 138-139.
13. Cfr. F. WEHRLI, "Horaz und Kallimachos" *M H* I (1944), pp. 69-76, especialmente p. 71; R. R. SCHWINGE, "Zur Kunsttheorie des Horaz", *Philologus* CVII (1963), pp. 75-96; E. FRAENKEL, *Horace*, pp. 219 ss., 233 ss., 397 ss., 434-440; J. V. CODY, *Horace and Callimachean Aesthetics*, Bruselas 1976.
14. Cfr. G. GAGLIARDI, *Or. e la trad. neot.*, pp. 81 ss.
15. Cfr. *The Odes of Hor...*, pp. 112 ss.; en el mismo sentido cfr. G. HINOJO, "*Recusationes...*?", pp. 84 ss. donde intenta probar que en las *recusationes* Horacio abandona el estilo habitual de las *Odas* y se aproxima al de la épica.
16. Es decir, en el caso de que el *A. P.* hubiera sido escrita antes que la *Epístola a Augusto*. Hoy por hoy muchos autores consideran imposible datar con certeza la *Carta a los Pisones*

que puede pertenecer tanto al llamado intervalo lírico, entre la publicación de los tres primeros libros de las *Odas* (año 23 a.C.) y la composición del *Carmen Saeculare* (año 17 a.C.) y la publicación, por otra parte, del libro IV de las *Odas* (hacia el 13 o 14 a.C.) como al período final de su vida, después de la publicación del libro IV de las *Odas*.

Razones a favor de una datación anterior del A. P. se encuentran en BRINK, *Horace on poetry I...* p. 242 y en P. GRIMAL, "Horace et la question du théâtre á Rome", *Dionisio XLI* (1967), pp. 291-297. También G. M. A. GRUBE, *The Greek and Rom...*, p. 231 indica que la *Epístola a Augusto* parece posterior al A. P. pero que se trata de una razón de conveniencia más que de una verdadera convicción.

En cambio, A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Turín 1963, en el capítulo titulado "Horacio, Augusto y la cuestión del teatro latino" defiende que la *Epístola a Augusto* es anterior al A. P.

Sobre las posturas de otros autores como VAHLEN, FRAENKEL, IMMISCH, vid. F. SBORDONE, "La poetica oraziana" en *ANRW II*. 31. 3, pp. 1908 ss.

17. Cfr. Dag NORBERG, "Le quatrième livre des *Odes* d'Horace", *Emerita XX* (1952), pp. 95-107.

4. 2 La sensibilidad poética de griegos y romanos.

En dos ocasiones al menos ofrece Horacio el fuerte contraste existente entre la mentalidad y sensibilidad artística de los griegos y la de los romanos.

La Musa concedió el genio, el talento natural y una expresión fácil y elegante a los griegos preocupados únicamente por la gloria. En cambio, los romanos, preocupados sobre todo por el dinero, modelan las mentes de sus hijos con largas series de cálculos (cfr. A. P. 323-326).

Esta antítesis encierra una fuerte crítica hacia el pragmatismo de la educación romana a la cual se culpa de la incapacidad para la perfección poética de la sociedad romana en su conjunto. De ahí que el pasaje se cierre con una interrogación llena de seriedad planteada por Horacio y que no necesita respuesta porque ésta es evidente:

*an, haec animos aerugo et cura peculi
cum semel imbuerit, speramus carmina fingi
posse linenda cedro et levi servanda cupresso?*
(Ibid. 330-332)

Una antítesis similar pero más compleja porque Horacio la complica con su ironía y sarcasmo habituales, aparece en Ep. II, 1, 93-117, donde Horacio a través de irónicas caricaturas rechaza la pretensión de que los romanos son un pueblo sin sensibilidad poética.

Dibuja en primer lugar la caricatura de la sociedad

ateniense del siglo V a.C. después de las Guerras Médicas. A la paz y al ocio se atribuye el nacimiento de la civilización y de las diversas artes pero también de la corrupción moral¹.

De forma intencionalmente paralela atribuye Horacio el nacimiento en Roma del interés hacia la cultura griega después de las Guerras Púnicas¹.

Pero la psicología de los griegos es sarcásticamente satirizada y tachada de infantil (*velut si luderet infans*, v. 99) por su volubilidad (*mutabile*, v. 101) y su dedicación a tareas baladíes (*nugari*, v. 93).

Brink¹ opina que Horacio quiere describir la naturaleza voluble del temperamento artístico de modo que agudiza el sarcasmo de Aristóteles en el mencionado pasaje de la *Política* y caricaturiza despiadadamente el siglo V Ateniense.

Fraenkel⁴ parece descubrir un rasgo de chauvinismo en la actitud de Horacio. Pues, a pesar de que se reconoce la superioridad cultural griega, siempre existe la posibilidad de un repentino cambio de frente cuando se antepone la propia nación al resto del mundo y los extranjeros son censurados por su conducta no romana o, más frecuentemente, son motivo de una sonrisa condescendiente porque ellos, pobres cosas, no saben hacerlo mejor y no se les debe tomar demasiado en serio. Puede suceder que los que poco antes habían sido tratados como

reverenciados maestros, vuelvan a su lugar y sean meros *Graeculi*.

Acierta Brink (*loc. cit.*) al rechazar toda sospecha de caluvinismo que no es apoyada en absoluto por el resto del pasaje. Más bien, Horacio tiene en mente todo lo contrario y quiere mostrar tales nociones como lo que son, puras caricaturas.

Es posible que la sección griega sugiera la siguiente, la romana, simplemente por contraste. En efecto, en un brusco asíndeton, a la caricatura del *otium* griego sigue la caricatura del *negotium* romano.

El romano de los primeros tiempos es descrito como un hombre de elevadas normas morales (*minui damnosa libido*, v. 107), preocupado por su hacienda, por el derecho, el comercio y la educación práctica de sus hijos, pero desprovisto de todo interés por una cultura más elevada.

Estas caricaturas son coronadas por una tercera, la del nuevo romano (vv. 108-117) que ha experimentado un cambio total en su manera de pensar respecto a la poesía:

*mutavit mentem populus levis et calet uno
scribendi studio; pueri patresque severi
fronde comas vincti cenant et carmina dictant.*
(*Ibid.* 108-110)

Hasta tal punto es esto así que todos, tanto los expertos como los inexpertos escriben ahora poesía (cfr. v. 117).

Rechaza Horacio la afirmación de que los romanos carecen de sensibilidad poética y manifiesta así su fe y su confianza en la poesía augústea.

Aunque critica a muchos su inexperiencia, su falta de criterios poéticos, la carencia de un verdadero arte, Horacio considera positivo este cambio a pesar de los errores, porque el verdadero poeta cumple una función social muy importante:

*hic error tamen et levis haec insania quantas
virtutes habeat, sic collige.*

(*Ibid.* vv. 118-119)

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 2

1. Para la misma idea cfr. AR. *Pol.* VIII, 6, 1341 a 28-32 y CIC. *Br.* 45.
2. Cfr. también A. *P.* 208 ss.
3. *Horace on poetry I...*, pp. 197-198.
4. *Horace*, p. 390.

4. 3 La inspiración poética.

El fenómeno poético atrajo desde un principio la atención de aquellas sociedades en las que había surgido.

Los intentos de explicación pueden reducirse fundamentalmente a dos tendencias, como bien indica D. A. Russell¹:

- la tendencia religiosa que explica el fenómeno poético mediante la intervención de los dioses que se apoderan de la mente del poeta para convertirlo en transmisor de sus mensajes y
- la tendencia racionalista que cuestiona la creencia religiosa y busca la explicación del fenómeno poético en la psicología y en la fisiología.

La primera tendencia se observa en los primeros poetas griegos: Homero, Hesíodo, Píndaro¹. Esta tendencia que llegó a convertirse en un lugar común, en una convención poética, ampliamente aceptada como tal convención, reaparecerá continuamente en todas las etapas de la literatura.

Horacio que, en cuanto poeta lírico, acepta todos los tópicos de la rica tradición lírica, no podía dejar de utilizar el tópico de la inspiración.

Así, a lo largo de las *Odas* se hallan frecuentes invocaciones a cuantos dioses tienen relación con la actividad poética:

- Apolo le concedió la inspiración poética:

*spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem
carminis nomenque dedit poetae.*
(*Od.* IV, 6, 29-30)

- Invoca la inspiración de Mercurio, inventor de la lira:
Mercuri [...] / *dic modos* (*Od.* III, 11, 7-8).

Los poetas son *Mercuriales viri* (*Od.* II, 17, 29-30) a causa del patronazgo de este dios sobre los poetas.

- La Parca (como ya se ha dicho) le concedió la inspiración de la Camena griega (cfr. *Od.* II, 16, 38-39).
- Las Musas en conjunto aparecen invocadas o citadas en infinidad de pasajes³.

Con el nombre de Piérides aparecen en *Od.* IV, 3, 18 y 8, 20.

En numerosos pasajes⁴ aparecen con el nombre latino de Camenas.

En *Od.* I, 26, 9 se da a la Musa el nombre de Pimplea proveniente del monte Pimpleo y de la fuente Pimplea, en Pieria, región de Macedonia consagrada a las Musas.

En *Od.* IV, 8, 20 alude Horacio a la inspiración que las Musas proporcionaron a Ennio, natural de Calabria, y por ello las llama *Calabrae Pierides*. También a Horacio le inspira la musa de su tierra natal, Apulia: *Dauniae defende decus Camenae* (*Od.* IV, 6, 27).

De las musas griegas la más invocada es Melpómene: *Od.* I, 24, 3; III, 30, 16 y IV, 3, 1 que culmina en el verso 24 con esta humilde confesión de Horacio:

quod spiro et placeo, si placeo, tuum est.

[Que esté inspirado, que guste, si es que gusto, es obra tuya.]

A Calíope se la invoca en *Od.* III, 4, 1-2; Clío aparece citada en *Od.* I, 12, 2 y Talía en *Od.* IV, 6, 25.

- También la lira, instrumento ligado a Mercurio y a Apolo, es invocada ritualmente: *age, dic Latinum, / barbite, carmen* (*Od.* I, 32, 3-4).

- Horacio alude a la inspiración dionisiaca en *Od.* II, 19, 5-7

*euhoē, recentī mens trepidat metu
plenoque Bacchī pectore turbidum
laetatur.*

Y en el comienzo y el final de la *Od.* III, 25.

Analizando las expresiones utilizadas por Horacio, los comentaristas hacen referencia a las tesis mantenidas por el filósofo griego Demócrito.

Términos como *spiritus* y *spirare* hacen pensar en el ἰέρον πνεῦμα del fragmento B 18 de Demócrito⁵.

Y las expresiones *pleno Bacchī pectore* (*Od.* II, 19, 6) o *tui plenum* (*Od.* III, 25, 1-2) hacen pensar en el del mismo fragmento. Añádanse las expresiones *mens diviniór* de

Sat. I, 4, 43 y *caelestis sapientia* de *Ep.* I, 3, 27.

La posesión por parte de la divinidad produce una especie de estremecimiento y un nuevo estado psíquico: los términos horacianos son totalmente transparentes: *rapis*, *trepidat*, *turbidum*, *mente nova* (cfr. *Od.* III, 25 y II, 19).

En la antigüedad la tesis según la cual las revelaciones referentes a los oráculos debía ser atribuida a la intuición era especialmente mantenida por el platonismo y el estoicismo. Sin embargo, parece que sus orígenes se remontan hasta Heráclito y Demócrito. Pero esta intuición no se puede manifestar más que si el alma se abstrae del mundo presente gracias al ἐνθουσιασμός que produce una especie de crisis y un cambio de la mente.

Tanto Demócrito como Platón⁶ mantienen la idea de que al igual que en los oráculos y las profecías, también en la actividad poética existe un elemento incontrolado, un elemento que escapa a la razón del poeta y que le sitúa en un estado psíquico nuevo que le posibilita para alcanzar verdades que escapan a otros hombres.

Tal estado no puede estrictamente describirse como de locura o delirio a pesar de que el poeta no sea dueño de su mente en esos momentos de actividad poética. Más bien, corresponde a la idea de éxtasis, es decir, un estado anímico en el cual la divinidad invade temporalmente el espíritu de una

persona suspendiendo sus facultades intelectivas ordinarias e infundiéndole o inspirándole conocimientos y verdades que superan los límites de la actividad mental ordinaria.

Para Aristóteles, en cambio, la poesía es una actividad seria, propia de un hombre bien dotado, de un hombre de talento natural, εὐφυής.

Sin embargo, el propio Aristóteles admite en un par de ocasiones que la poesía puede deberse también a la inspiración¹.

El nuevo estado psíquico es concebido por Cicerón como *inflammatio animi et quidam adflatus quasi furore*¹. Evidentemente detrás de estos términos latinos están palabras griegas como las encontradas en Demócrito: ἐνθουσιασμός y ἱερὸν πνεῦμα o algo muy parecido. Cicerón considera que este estado es parecido a la locura o al delirio, pero no es locura por eso emplea la partícula *quasi*.

En otro pasaje alude nuevamente Cicerón a las teorías de Demócrito: *negat sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse* (*De div.* I, 80).

A la vista del citado pasaje del *De oratore* el término *furor* debe entenderse aquí como inspiración o posesión de la divinidad y no como locura.

No faltaron en la antigüedad quienes suponían que las afirmaciones de Demócrito y de Platón significaban que el poema

exitoso era sólo compuesto por lunáticos.

Es precisamente Horacio quien más explícitamente interpreta a Demócrito invocando la locura como una cualidad del poeta: *et excludit sanos Helicone poetas / Democritus*, (A. P. 296-297). Este pasaje encierra una profunda ironía y una fuerte crítica hacia quienes aceptan las ideas de Demócrito que tratan de la relación poesía-locura.

Sólamente en las *Odas* se permite Horacio hablar de la "locura poética" como algo placentero⁹, mostrándose fiel seguidor de la tradición lírica¹⁰. En sus epístolas literarias Horacio aboga por una concepción más racionalista del fenómeno poético.

Un tema que presenta profunda relación tanto con la inspiración como con la pérdida de la razón aparece igualmente tratado y ridiculizado en los escritos literarios de Horacio: la relación entre el vino y la poesía.

El vino es un tema habitual de la lírica que no podía faltar en las *Odas* horacianas (cfr. *Od.* III, 19, 13-15; III, 28; IV, 12, 27-28).

Pero el Horacio crítico literario zahiere acremente a los poetas borrachos¹¹ que bajo el pretexto de que no pueden pervivir largo tiempo los poemas compuestos por bebedores de agua, no dejan de beber día y noche pretendiendo así imitar a Homero,

tachado de beodo por los elogios que hace del vino¹² y a Ennio del cual se decía que no se ponía a escribir sus *Annales* sino después de bebido¹³.

Horacio critica con dureza la imitación de estos detalles superficiales e intrascendentes de los grandes poetas pensando que ahí está la gloria de la poesía.

En relación también con la inspiración está el tema de la soledad, muy frecuente en las *Odas* desde el principio:

*me gelidum nemus
nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo.*
(*Od.* I, 1, 30-32)

Y de forma semejante en *Od.* I, 22, 9-11 o expresiones como *Dionaeo sub antro* (*Od.* II, 1, 39), *remotis rupibus* (*Od.* II, 19, 1), *pios errare per lucos* (*Od.* III, 4, 6), *quae nemora aut quos agor in specus [...]* *quibus antris* (*Od.* III, 25, 2-4), etc.

Fuera de las *Odas* toca de nuevo el tema con bastante extensión en *Ep.* II, 2 donde uno de los pretextos que expone a Floro para no volver a componer poesía lírica son las múltiples ocupaciones de Roma (cfr. vv. 65-66) y el trajín y bullicio de la ciudad (cfr. vv. 72-76) para concluir con el tópico de la necesidad de soledad y sosiego para la composición poética:

*scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem
rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra;
tu me inter strepitus nocturnos atque diurnos*

vis canere et contracta sequi vestigia vatum?
(*Ibid.* 77-80)

También en A. P. 298 indica Horacio que el poeta *secreta petit loca*, aunque en este caso se trata de censurar la postura extrema de los poetas extravagantes que rehuyen toda relación social, evitando incluso acudir a los baños.

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 3

1. Cfr. *Criticism in Antiquity*, pp. 69 ss.

2. A título de ejemplo cfr. HOM. *Il.* II, 484 ss.; *Od.* VIII, 44 ss., 64 ss., 477-491; XXII, 342 ss.; HES. *Theog.* 21 ss., 93; PIND. *Ol.* II, 86-88; X, 20; *Pyth.* I, 41; II, 49; VIII, 76; etc.

Sobre el concepto de inspiración y la misión de la poesía en estos autores cfr. el interesante trabajo de Alice SPERDUTI, "Divine Nature of Poetry in Antiquity", *T A Ph A* LXXXI (1950), pp. 209-240.

3. *Od.* I, 17, 14; I, 32, 9; II, 1, 9 y 37; II, 12, 13; III, 1, 3; III, 3, 70; III, 19, 13; IV, 8, 28 y 29; IV, 9, 21; *Ep.* I, 3, 13; I, 19, 28; II, 1, 133; II, 2, 92; *A.P.* 83, 324, 407.

4. *Od.* I, 12, 39; II, 16, 38; III, 4, 21; IV, 6, 27; IV, 9, 8; *Carm. Saec.* 62; *Sat.* I, 10, 45; *Ep.* I, 1, 1; I, 18, 47; I, 19, 5 y *A. P.* 275.

5. Ποιητῆς ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ, μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος μάλα καλὰ ἐστίν: "Todo lo que un poeta escribe bajo la 'posesión' y la 'inspiración' divina es muy bello".

6. Cfr. *Fedro* 245 a: "Hay un tercer grado de posesión y de locura procedente de las Musas que al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte, tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos". (Trad. de L. GIL, Barcelona 1983).

Cfr. también *Ión* 534 B y 536 C; *Menón* 98 B ss. *Apol.* 22 B-C; *Leg.* 682 A y *Crat.* 428 C.

7. Cfr. *AR. Poet.* 1455 a 27 y *Reth.* 1408 b 11 ss.

8. *De or.* II, 194.

9. Cfr. *amabilis insania* (*Od.* III, 4, 5-6) e *insanire iuvat* (*Od.* III, 19, 18).

10. Para H. L. TRACY, "Horace on the poetic afflatus", *Latomus*

XXXV (1976), pp. 809-810 aunque se trate de una idea convencional, todavía puede implicar que el poeta que la hereda, saca de ella una misteriosa excitación. Las referencias mitológicas son serios esfuerzos de explicar determinados misterios en términos de experiencia humana.

11. Cfr. *Ep.* I, 19, 1 ss., versos marcados con una gran ironía como pone acertadamente de manifiesto C. W. MACLEOD, "The poet, critic and moralist: Hor., *Ep.* I, 19", pp. 363-365.

12. Cfr. *Il.* VI, 261 ss. Sin embargo, condena los excesos del vino en *Od.* XXI, 293-304.

13. Cfr. ENNIO, *Sat.* 21 *numquam poetor nisi podager.*

4. 4 Perfectus poeta.

En determinadas profesiones es admisible la mediocridad, incluso en la jurisprudencia o en la abogacía. En cambio, en aquellas artes en las que se busca el deleite del espíritu como la música o la poesía, la mediocridad no existe. Sólo cabe una dicotomía absoluta: perfección o nulidad:

*mediocribus esse poetis
non homines, non di, non concessere columnae.*
(A. P. 372-373)

El motivo es que "un poema nacido e inventado para hacer gozar los espíritus, si se aparta un poco de la perfección, cae hasta lo más bajo" (vv. 377-378).

Así pues, para Horacio el *decorum* del poeta sólo puede ser la perfección. Por eso no es de extrañar que en numerosos pasajes desde las *Sátiras* hasta las *Epístolas* y especialmente en A. P. se encuentran diversos rasgos que dibujan el perfil del *perfectus poeta*.

En Or. 7 Cicerón delinea la figura del *summus orator* que pudo influir en Horacio a la hora de bosquejar la figura ideal del poeta:

"In summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit sed quid sit illud quo nihil esse possit praestantius."

Cicerón reconoce que las exigencias planteadas al poeta son mucho más estrictas (cfr. De or. I, 118) ya que al orador se le

puede permitir la mediocridad (cfr. *Br.* 193, *De or.* I, 110 ss.; II, 85-86; II, 199; *De pot. gen. or.* 6).

En las *Sátiras* Horacio exige al poeta satírico una integridad moral capaz de dotarlo de la autoridad moral que precisa todo educador, todo reformador de costumbres particulares o sociales. Recuérdense el *integer ipse* de *Sat.* II, 1, 82-83.

El poeta debe atenerse siempre a la verdad y no componer poemas injuriosos si no quiere ser procesado (*Ibid.* 82-83).

Pero es en *Ep.* II, 1, 119 ss. donde ofrece la etopeya del *perfectus poeta*:

*vatis avarus
non temere est animus; versus amat, hoc studet unum;
detrimenta, fugas servorum, incendia ridet;
non fraudem socio puerove incogitat ullam
pupillo; vivit siliquis et pane secundo;*

Es decir, el verdadero poeta está libre de todos los vicios habituales de la sociedad romana. Todos ellos manifiestan diversos aspectos del *amor habendi* censurado también en los versos anteriores a éstos (cfr. vv. 106-107) y en *A. P.* 330 ss.

La ausencia de grandes bienes le mantiene en dulce tranquilidad al abrigo de dolorosos avatares de la fortuna, lejos de las graves preocupaciones del *pater familias* cuyo contraste es intencionadamente buscado.

Su honestidad y falta de codicia le impiden tramar fraudes

contra sus compañeros de negocios o contra sus pupilos. Vive una vida sencilla, austera, antítesis del afán de lujo dominante en la sociedad romana. Lo único que le preocupa, lo único que ama es la poesía.

Pero no se detiene Horacio sólo en consideraciones de tipo moral e inmediatamente pasa al aspecto literario.

El verdadero poeta debe poseer un espíritu autocrítico muy agudo, no puede contentarse con cualquier cosa sino que debe censurar honestamente su propia obra alejando de sí el falso orgullo como se indica en *Ep. II, 1, 109-110*:

*at qui legitimum cupiet fecisse poema
cum tabulas animum censoris sumet honesti.*

Y para no engañarse a sí mismo debe pedir opinión a personas entendidas:

*si quid tamen olim
scripseris, in Maeci descendat iudicis aures
et patris et nostras. (A. P. 386-388)*

Para Horacio el *perfectus poeta* es el que reúne en sí *ingenium, sapientia* y *ars* y el que sabe mezclar convenientemente en sus poemas utilidad y deleite, *utile et dulce*.

(Dada la amplitud de estos dos temas parece conveniente tratarlos como apartados independientes.)

4. 5 Ingenium - Sapientia - Ars.¹

Si Horacio como lírico, fiel a una tradición centenaria, sabe dotar a sus poemas de las auras místicas de la inspiración, como crítico literario se muestra partidario de una concepción mucho más racional del poeta y de la poesía muy semejante, por otra parte, a la que Cicerón tenía del *summus orator*.

En efecto, para Cicerón el supremo orador es aquél en quien se da una feliz unión de dotes naturales (= *ingenium*): *praestantis ingeni vis*¹, una profunda cultura (= *sapientia, doctrina*): *omnium rerum magnarum atque atque artium scientiam*¹, *doctissimum*⁴, especialmente cultura filosófica⁵ así como amplios conocimientos de física⁶ (que en la antigüedad incluía parte de metafísica y parte de cosmología), derecho civil e historia⁷ y, en tercer lugar, un dominio perfecto de la técnica (= *ars*) de hablar con todos sus recursos: retórica pero también dialéctica⁸.

En *De or.* I, 22 cita como autoridad la opinión de los griegos, *homines non solum ingenio et doctrina sed etiam otio studioque abundantis*.

En la *Rhetorica ad Herennium* I, 2, 3 se menciona el *ingenium*, la *doctrina* y la *praeceptio* (*ars*) como prerequisites para todas las artes.

Horacio ofrece una imagen totalmente paralela del *perfectus poeta*.

No es poeta el que simplemente se limita a escribir en verso', sólo puede merecer el honor de este nombre aquel

*ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
magna sonaturum, (Sat. I, 4, 43-44)*

El *ingenium* son las dotes naturales, el talento, el genio innato en el poeta. El *ingenium* aparece como un elemento que no se adquiere, que no depende de la actividad o el esfuerzo del poeta; el *ingenium* aparece identificado con la vena poética¹⁰ inserta en la propia naturaleza del poeta, *natura*, φύσις¹¹, aunque a veces precisa Horacio que se trata de una concesión gratuita de los dioses, concretamente de las Musas (cfr. A. P. 83 y 323-324; Ep. II, 1, 133).

Es un terreno muy próximo a la inspiración que de hecho aparece mencionada en la expresión *mens diviniior*, 'mente inspirada por un dios' (Sat. I, 4, 43).

Pero la diferencia es que este elemento no es el único a tener en cuenta en el fenómeno poético.

Parece que es el *ingenium*, al menos en este pasaje de la Sat. I, 4, el elemento que proporciona las cualidades básicas, primarias e insustituibles para una dedicación a la poesía; él es el que posibilita básicamente la actividad poética.

De ahí algunas expresiones como *nequeo* de A. P. 87 o el *si possem* de Ep. II, 1, 257 o, si se acepta la variante *possit*¹² en A. P. 410 y, en general, todos los pasajes en los que Horacio

recurre a la *recusatio*¹³.

Pero junto al *ingenium* está la *sapientia*:

scribendi recte sapere est et principium et fons
(A. P. 309)

La *sapientia* que en A. P. 396 aparece identificada con la sabiduría de los antiguos poetas griegos es un concepto muy complejo.

No se trata simplemente de la acumulación de conocimientos. *Sapientia* no es erudición. La sabiduría entraña un conocimiento largamente meditado, gustado y saboreado en su más íntima naturaleza. El verbo *sapere* es de la misma raíz que *sapor*, 'gusto'. Y posiblemente Horacio tenía en su mente esta proximidad semántica así como otras cualidades que en determinados pasajes de sus obras son requeridos para el *perfectus poeta*. Piénsese en la pareja *tenuis cautusque* de A. P. 46.

El propio Horacio indica dos caminos diversos pero complementarios para la adquisición de la *sapientia*:

rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae
(A. P. 310)

Horacio recomienda a los poetas el estudio de la filosofía como lo había hecho Cicerón a los oradores¹⁴.

Ya Platón pensaba que el verdadero poeta era filósofo¹⁵. También era doctrina estoica que sólo el hombre sabio puede ser

buen poeta¹⁶.

Pero el término *Socraticae* parece referirse a un tipo concreto de filosofía. Para algunos comentaristas las *Socraticae chartae* designan los diálogos de Platón¹⁷; para otros habría que incluir también los escritos de Jenofonte y de los socráticos menores; según otros a los escritos de Panecio¹⁸ o a la filosofía estoica en general "a la que Heráclito llamó Σωκρατική σοφία y Persio habla de la sabiduría socrática de su maestro Cornuto"¹⁹

Teniendo en cuenta los versos que siguen, afirma acertadamente Brink, *ad l.*, que la expresión equivale a libros de filosofía moral.

Apoya esta afirmación un pasaje de las *Odas*:

*non ille, quamquam Socraticis madet
sermonibus, te neglegit horridus.*

(*Od.* III, 21, 9-10)

[Tampoco aquél, aunque rebosa doctrinas socráticas, severo, te despreciará.]

E igualmente lo confirma los *Socratici libri* de Propertio, II, 34 (b), 27.

La filosofía le ofrece, pues, al poeta materia para sus composiciones.

La otra fuente a la cual Horacio ordena acudir en busca de temas es la vida misma (cfr. *A. P.* 317).

Horacio mantiene en este pasaje la idea aristotélica de la poesía dramática como una forma de imitación de la realidad²⁰. El

poeta dramático es, pues, un *imitator*. Pero no basta que sea *imitator*, debe ser *doctus imitator* (A. P. 318).

El poeta se hace *doctus* precisamente mediante el estudio de la filosofía donde aprende (*didicit*, v. 312) las costumbres y los rasgos peculiares y propios de cada persona y oficio para poder respetar así la norma básica del *decorum* en lo que a *mores et personae* se refiere (cfr. A. P. 312-316).

El adjetivo *doctus* aplicado a *poeta* aparece en varios pasajes horacianos. Lo pusieron de moda los *poetae novi* intentando introducir la concepción calímaquea del poeta σοφός.

Horacio lo utiliza en *Ep.* II, 1, 56 como nota característica y distintiva del poeta trágico Pacuvio.

En dos pasajes al menos lamenta Horacio que a consecuencia de la fiebre de escribir poesía que invadió a todos los espíritus en la sociedad augústea, compongan poemas personas que carecen por completo de toda formación poética.

En ambos casos utiliza la misma antítesis: mientras otras artes sólo son practicadas por personas competentes, últimamente la poesía es practicada por todos, competentes e incompetentes:

*navim agere ignarus navis timet; habrotanum aegro
non audet nisi qui didicit dare; quod medicorum est
promittunt medici; tractant fabrilia fabri:
scribimus indocti doctique poemata passim.*

(*Ep.* II, 1, 114-117)

El tema de la falta de suficiencia poética se encuentra

también en términos muy semejantes contrapuesta a la habilidad requerida en los juegos del *Campus Martius*, como lo indica en A. P. 379-382:

*ludere qui nescit, campestribus abstinet armis
indoctusque pilae discive trochive quiescit,
ne spissae risum tollant impune coronae:
qui nescit versus tamen audet fingere.*

Pero no bastan el *ingenium* y la *sapientia*. El *perfectus poeta* debe gozar además de habilidad, maestría técnica, *ars*. La poesía es un arte sujeta a unas normas, a unos principios que el poeta debe conocer y observar con exactitud si aspira a la perfección y a la gloria.

Dos caminos le van a facilitar al poeta la consecución de la maestría en su arte: el aprendizaje exacto de las reglas del *ars poetica* y el continuo ejercicio técnico dedicado a moldear las facultades del poeta.

En la época augústea el estudio de la retórica era considerado como requisito indispensable para la actividad literaria en cualquiera de sus géneros ya que llegó a ser mirada como la disciplina por excelencia, de cuyo dominio dependía la composición literaria:

*decriptas servare vices operumque colores
cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
cur nescire pudens prave quam discere malo?*

(A. P. 86-88)

El texto, además de apuntar a la necesidad del *ingenium* con

el término *nequeo*, no puede ser más insistente ni más explícito en la necesidad de una buena formación en los principios estéticos (*ignoro, nescire*).

Horacio pone el ejemplo del flautista que antes de llegar a la gloria de los juegos en honor de Apolo Pitio, siguió desde niño las enseñanzas de un maestro severo (cfr. A. P. 414-415).

La ignorancia de las reglas propias del arte (retórica, poética, métrica) puede ser causa de vergonzosos fallos en la composición poética como los de Accio o Ennio: *aut ignoratae premit artis crimine turpi* (A. P. 262).

Por otro lado, el *ars*, la habilidad y maestría técnica se van adquiriendo en un lento proceso de ejercicios de composición en prosa y en verso y siempre es susceptible de ser desarrollada mediante la práctica continua y el trabajo de corrección y de lima.

Aquí presenta Horacio el símil del atleta que soporta las fatigas y privaciones de un duro y constante entrenamiento desde niño con vistas a conseguir la victoria en las carreras:

*qui studet optatam cursu contingere metam
multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit.*
(A. P. 412-413)

Así pues, *ingenium, sapientia, ars* configuran la imagen del *perfectus poeta*.

Sin embargo, Horacio se hace eco de una controversia

tradicional ¿Qué es más importante el *ingenium* o el *ars*?

*natura fieret laudabile carmen an arte
quaesitum est. (A. P. 408-409)*

En numerosos pasajes exalta Horacio el *ingenium* como elemento básico sin el cual es inconcebible el *perfectus poeta* porque es el que proporciona al poeta fuerzas (*vires*) para emprender su labor.

Sin embargo, a pesar de ser importantísimo, Horacio no lo sobrevalora como hacen Demócrito y los malos poetas que siguen sus ideas: *ingenium misera quia fortunatius arte / credit* (A. P. 295-296).

Para Demócrito el *ingenium* es más afortunado porque triunfa donde falta una técnica laboriosa. Consideraba que la fortuna acompañaba y asistía al *ingenium* en cuanto que es un don de los dioses. En cambio, el *ars* es considerada *misera* por lo que supone de esfuerzo y de trabajo.

En cambio, Aristóteles opina de forma diferente. Para él la suerte y el éxito acompaña precisamente al esfuerzo, *ars*.²¹

En todos los escritos literarios de Horacio se percibe un hincapié especial en la importancia primordial del *ars* para la consecución de la perfección poética.²²

La insistencia de Horacio en el *ars* tiene su explicación en dos hechos: en primer lugar, tal insistencia se debe a que Horacio consideraba que la falta de formación poética, es decir,

la ignorancia del propio arte y la repugnancia al esfuerzo de lima eran los defectos más importantes de los poetas romanos a los cuales, sin embargo, no se les niega el talento (cfr. *Ep.* II, 1, 164-167).

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que Horacio está hablando explícitamente en la *Carta a los Pisones* sobre el *ars poetica* y que más de la mitad de esta carta trata de manera directa sobre el *ars* y que también en la parte dedicada al *artifex* aparecen numerosas referencias al *ars* como eslabón entre los diversos pasajes.

Además, es lógico que Horacio, como maestro, se extienda sobre el *ars* ya que a un discípulo se le puede enseñar a desarrollar y usar sus cualidades pero no cómo adquirir el talento puesto que éste es algo innato.

Así pues, a pesar de la insistencia horaciana en el *ars*, la antítesis *ingenium-ars* es falsa, está superada y es simplemente metodológica:

*ego nec studium sine divite vena
nec rude quid possit video ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.*

(A. P. 409-411)

La respuesta horaciana tiene sus antecedentes en la escuela peripatética. Ya el propio Aristóteles parece aludir a una solución de compromiso entre ambas al decir que Homero había intuido rectamente, gracias a su arte, τέχνη, o gracias a su

genio, φύσις, la necesidad de una acción única (cfr. *Poet.* VIII, 1451 a 22 ss.).

Del fragmentario Περὶ ποιημάτων¹³ de Filodemo parece desprenderse que también el peripatético Neoptólemo de Parium mantenía este equilibrio entre *ingenium* y *ars*.

E igualmente lo mantenía el autor del *Tratado sobre lo sublime*¹⁴.

Y entre los romanos había tocado el tema Cicerón en *Pro Arch.* 1 y 15. Y todo el argumento de Craso en el libro I del *De or.* está basado en la necesidad de unir en la personalidad del orador la capacidad natural (*natura*), un fuerte entrenamiento (*exercitatio*; cfr. especialmente 137-147) y una educación liberal (148-149) e igualmente en *Or.* 1-17.

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 5

1. Para el estudio de estos mismos conceptos en la literatura griega es fundamental el artículo de P. SHOREY, " Φύσις, Μελέτη, Ἐπιστήμη", *T A Ph A* XL (1909), pp. 185-201.
2. *Or.* 4.
3. *De or.* I, 20. Cfr también I, 72 y III, 54.
4. Cfr. *Or.* 47.
5. Cfr. *Ibid.* 11 ss.
6. Cfr. *Ibid.* 119.
7. Cfr. *Ibid.* 120.
8. Cfr. *Ibid.* 113 ss. y 121-122.
9. Cfr. *Sat.* I, 4, 40, 41 y 44.
10. Cfr. *Od.* II, 18, 10 y *A. P.* 409.
11. Cfr. *A. P.* 408.
12. Conjetura de Juan de Salisbury aceptada entre otros por Bentley y Brink.
13. Cfr. *Sat.* II, 1, 2; *Od.* I, 6, 9-12; *A. P.* 38-40; etc. Cfr. *supra* el capítulo II. B. 4. 1, pp. 525 ss.
14. Cfr. *Or.* 11-16.
15. Cfr. *Fedro* 278 B.
16. Cfr. STRABO, I, 2, 3.
17. Cfr. v. g. Alfonso ORTEGA, "El ingenio y la técnica al servicio de la poesía según la mente de Horacio", *Helmantica* II (1951), p. 90. También J. W. H. ATKINS, *Literary criticisms...*, p. 92 y G. M. A. GRUBE, *The Greek and Roman...*, p. 251.
M. A. GRANT y G. C. FISKE, "Cic. *Or.* and Hor. *A. P.*", pp. 56 ss. propone que este pasaje de *A. P.* 312-317 tiene su fundamentación en la teoría platónica de las ideas.

18. Cfr. *Od.* I, 29, 14: *libros Panaeti Socraticam et domum.*

19. J. TATE, "Hor. and the moral funct...", p. 68.

20. Craig LA DRIERE, "Hor. and the theory of imit.", pp. 288-300 considera erróneo el comentario de Kiessling-Heinze, *ad l.*: "*imitator*: denn alle Poesi ist *μίμESIS*".

Basándose en *Sat.*I, 4, 41 ss. concluye que para Horacio como para Cicerón (*Or.*67) el requisito primario de toda poesía era no la *imitatio* sino la *incitatio, acer spiritus ac vis*.

De forma muy semejante Atkins, *Literary criticism...* vol.II, pp. 75-76 afirma que Horacio no se adhiere en ninguna parte de forma categórica a la teoría aristotélica de la poesía como imitación. Pues aunque en las comparaciones horacianas entre la poesía y las artes imitativas como la pintura, la escultura o la cerámica podría estar implicada esta teoría, Horacio siempre tiene en mente la concepción de la actividad poética como un proceso de "invención" (*πλάσσειν*) según el cual el poeta da rienda libre a su fantasía para crear algo nuevo, una mezcla de realidad y ficción (cfr. *A. P.* 8, 151 y 338).

También el poeta épico es considerado por Horacio como un *imitator*. En *Ep.* II, 1, 248 ss. hay una clara alusión a ello:

*nec magis expressi voltus per aenea signa
quam per vatis opus mores animique virorum
clarorum apparent; nec sermones ego mallem
repentis per humum quam res componere gestas.*

En este texto *mores, animi, res gestas* son un claro paralelo de *ἦθη, πάθη* y *πράξεις*, los tres grandes apartados de la materia del imitador poético señalados por Aristóteles en *Poet.* I, 1447 a 28. Además la comparación de la épica con un arte (la escultura) netamente imitativo (*expressi*) no deja lugar a dudas.

21. Cfr. *E. N.* VI, 4, 1140 a 17: *τέχνη τύχην ἕστερξε καὶ τύχη τέχνην.*

22. Cfr. *supra* el capítulo II. B. 2. 5 sobre la suficiencia poética y el *labor limae*, pp. 257-273.

23. Cfr. *De poem.* V, col. XI, 2.

24. Cfr. Ps.LONGINUS, *De subl.* II, 1-2; XXII, 1; XXIX, 1; XXXII, 7 y XXXVI, 4.

4. 6 Los officia poetae.

Una nueva antítesis tradicional, también falsa, acapara la atención de Horacio en varios pasajes a la hora de describir los *officia poetae*:

aut prodesse volunt aut delectare
(A. P. 333)

En la antigüedad existieron dos teorías contrapuestas. Por una parte están los que aceptan que la finalidad de la poesía era simplemente el placer (identificado con 'entretenimiento', 'seducción', con la *ψυχαγωγία* de los griegos).

Era el punto de vista de los poetas alejandrinos como Calímaco, Eratóstenes, Agamtharchides de Gnidos.

Según Estrabón¹, Eratóstenes mantenía que todo poeta busca el deleite, no la instrucción.

De las escuelas filosóficas fueron los epicúreos quienes llegaron a estar más próximos a esta concepción. Así, Filodemo, mentor filosófico de los poetas que formaron el círculo de Mecenas, afirmaba² que no es función de los poemas proporcionar utilidad y si un poema es útil, no es poesía.

Rostagni afirma³ a este propósito que si Filodemo parece hacer alguna reserva frente a la utilidad de la poesía, esta reserva le es sugerida por las premisas epicúreas de su pensamiento según el cual el placer estético como todo hecho psíquico o espiritual, no puede ser reconducido a la categoría

de útil.

No obstante, Filodemo no deja entrever nada o casi nada de sus teorías o de las de sus predecesores. Su actitud constantemente polémica y su ardor belicoso se estimula hasta el punto de ponerlo contra sí mismo⁴.

Esto explica que algunos autores como Giuffrida hayan podido dar una interpretación totalmente distinta: Filodemo separa claramente la ciencia de la poesía, no impidiendo, sin embargo a ésta la posibilidad de unirse con aquélla y sacar de ella inspiración, impulso y motivos de vivir cuando una efectiva utilidad pueda alcanzarse a través de la poesía. Se niega la utilidad del tradicional poema didáctico del tipo de Hesíodo o del tipo utilizado por la filosofía estoica pero no una nueva poesía didáctica basada en la verdadera ciencia, la única ciencia admitida por los epicúreos, la φυσιολογία a través de la cual, lo bello, lo deleitable y lo útil podrán avanzar con el mismo paso, subordinándose, sin embargo, a la consecución del fin supremo de la vida, la felicidad y la virtud. Y como el placer, según Epicuro, debe identificarse con lo útil y lo útil no puede estar separado de la perfección moral, para Filodemo y Epicuro también el placer va unido a la utilidad moral.⁵

Parece deducirse de estas afirmaciones que también los epicúreos fusionaron utilidad y deleite en un sentido más

elevado e intrínseco que los peripatéticos.

Así lo acepta también Ferrero quien afirma⁶ que la poética hedonística epicúrea acaba por hacer propio el reconocimiento de la utilidad práctica, moral, de la poesía y de su función catártica que Lucrecio precisamente reconoce haciendo de ella instrumento de saber y de conocimiento y condenando las fábulas vanas y las invenciones estúpidas. Y precisamente el ejemplo de Lucrecio es prueba de ello.

Para los estoicos un poema era, por supuesto, una construcción verbal portadora de encanto y de placer pero también "testimonio" del mundo de los dioses y de los hombres. Si un poema es bueno, contribuye a una vida buena. Los estoicos opinan que la poesía juega un papel importante en la formación moral.⁷

En Aristóteles y los peripatéticos se encuentra también la conjunción de placer y utilidad, poniendo, sin duda, más hincapié en el criterio estético, en lo cual contrastan con la escuela estoica que ponía el acento en el criterio moral.

Aristóteles tiene una convicción fundamental: "El hecho de aprender es muy agradable no sólo para los filósofos sino de una manera muy semejante a los demás hombres"⁸,

La poesía, en la medida en que es una *μίμησις*, en la medida en que no relata hechos concretos e individuales como la

historia "es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella ya que la poesía cuenta, sobre todo, lo general, la historia lo particular"⁹.

Por eso la poesía es muy útil para la instrucción: una narración ficticia tiene una aplicación mucho más amplia que la simple narración de hechos sucedidos siendo así una manera más económica y penetrante de enseñar a comprender el mundo y el hombre.

Pero no por eso desprecia Aristóteles la belleza y el placer poético. Al definir la tragedia dirá que es "una imitación de una acción de carácter elevado [...] en un lenguaje agradable [...] el que tiene ritmo, armonía y musicalidad"¹⁰.

Es más, Aristóteles identifica el placer de la poesía con el placer de aprender. "Por eso sienten placer los que contemplan las imágenes, porque se aprende de ellas al mirarlas"¹¹. Y unas líneas antes había dicho que así como el imitar es connatural al hombre, "así también lo es el regocijarse o complacerse en las imitaciones".

Aristóteles considera, pues, que la poesía encierra en sí un elemento de instrucción y transfiere unos conocimientos válidos en sí mismos y por lo tanto presta un servicio para la vida de contemplación más que para la vida de acción. Si la

poesía tiene utilidad a nivel práctico, técnico o moral, esto es secundario.

Sin embargo, las ideas aristotélicas no fueron exactamente proseguidas por sus sucesores; concretamente la idea de que la poesía en virtud de su carácter imitativo podría tener una relación especial con toda la vida humana y a la idea de que el placer poético reside precisamente en el placer de aprender.

El teórico helenístico Neoptólemo de Parium parece haber sido la fuente probable de Horacio en este punto según se desprende de un fragmento de Filodemo¹¹:

"καὶ πρὸς ἀρετὴν δεῖν τῷ τελείῳ ποιητῇ μετὰ τῆς ψυχγωγίας τοῦ τοὺς ἀκούοντας ὠφελεῖν καὶ χρησιμολογεῖν".

Y en las líneas 11 y 12 del mismo fragmento parece desprenderse que consideraba a Homero el más grande de los poetas porque al mismo tiempo agradaba (τέρπειν) y proporcionaba provecho (ὠφελεῖν).

En efecto, la falsa antítesis *aut prodesse aut delectare* es resuelta también en Horacio en forma de compromiso en A. P. 344:

aut simul et iucunda et idonea dicere vitae

donde concuerdan *delectare-iucunda* con τέρπειν - ψυχγωγία y *prodesse-idonea vitae* con ὠφελεῖν-χρησιμολογεῖν.

La idea de que la utilidad proviene del contenido y el placer del sonido de las palabras es un esfuerzo por describir la relación entre ambas; esto parece ser lo que decía Neoptólemo

de Homero.

Pero Horacio enfocó el tema desde otro punto de vista: pone en relación *prodesse* con instrucción y *delectare* con ficción.

Por eso inmediatamente pone como cualidades del *perfectus poeta* la brevedad y el saber mantener la verosimilitud de sus ficciones:

*quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles.
omne supervacuum pleno de pectore manat.*
(A. P. 335-337)

Horacio aprecia en este pasaje la *brevitas* no como una cualidad o virtud del estilo en sí misma, sino en la medida en que esta *brevitas* facilita la función educativa e instructora del poeta puesta de relieve por el verbo *praecipies* y los adjetivos *dociles et fideles*.

La misma orientación se aprecia en *Sat. I, 10, 9-10* aunque en este caso la *brevitas* se refiere principalmente al estilo el *sermo*.

Por otra parte, a fin de que el poeta cumpla su *officium* de deleitar a sus lectores se le concede la posibilidad de recurrir a la ficción (Cfr. A. P. 8-9) pero dentro de los límites de la verosimilitud: *ficta voluptatis causa sint proxima* (A. P. 338). Nunca debe presentar hechos imposibles o contrarios a las leyes naturales (cfr. A. P. 12-13 y 340)

En todos estos pasajes en los que trata del tema de la

ficción siempre se matiza su uso con los principios del *decorum* (cfr. A. P. 119 y 151-152) así como el citado de la verosimilitud.

Se trata una vez más de una herencia aristotélica:

"Lo maravilloso es agradable, prueba de ello es que todos los hombres cuando narran algo, añaden lo que pueden de su propia inventiva con la intención precisamente de producir agrado."¹³

Y pone a continuación a Homero como maestro en el arte de hacer pasar por ciertas cosas de su invención uniendo a antecedentes falsos, consecuentes verdaderos.

Llega, incluso, a afirmar Aristóteles que

"si en el poema hay cosas imposibles, se falta con ello; pero esta falta es excusable [...] si de esta forma esta parte de la obra u otra cualquiera resulta más atrayente."¹⁴

Después de exponer Horacio como característica fundamental para el *prodesse* la *brevitas* y la verosimilitud para el *delectare*, de forma imaginaria lleva la terna *aut prodesse aut delectare aut simul iucunda et ideonea dicere vitae* a los *comitia centuriata* y ofrece los resultados de la votación:

*centuriae seniorum agitant expertia frugis,
celsi praetereunt austera poemata Ramnes.
omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo.*

(A. P. 341-344)

Las *centuriae seniorum* corresponden a los *pedites* pero sólo a los *pedites seniores*, las cuales según Horacio rechazan todo

lo que carezca de provecho.

Por su parte los *celsi Ramnes* son los equites pero por contraposición a los *pedites seniores* designan a los *equites iuniores*, es decir a los jovencitos de buena posición, cultos, de buen gusto pero un tanto engreídos y desdeñosos, que niegan su voto a las composiciones áridas y sin encanto.

La antítesis se resuelve nuevamente en forma de compromiso, pues en la imaginaria votación obtiene todos los votos el que mezcla utilidad y placer (*utile dulci*) sabiendo deleitar e instruir al mismo tiempo (*delectando pariterque monendo*).

El libro que consiga tales cualidades alcanzará éxito seguro, proporciona dinero a los libreros y larga fama a su autor en todo el mundo:

*hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit
et longum noto scriptori prorogat aevum.*
(A. P. 345-346)

Resulta, pues, que los *officia* que Horacio asigna al *perfectus poeta* son totalmente paralelos a los que Cicerón (cfr. *De or.* II, 128 y *Or.* 69) asigna al *summus orator*: *docere, movere, delectare*,

"siguiendo lo que se ha llamado por los eruditos el compromiso peripatético, que se halla si no en la letra, al menos en el espíritu de los textos de Aristóteles, de acuerdo con el principio ético - desarrollado técnicamente por la dialéctica- de que en toda acción humana hay que buscar una razón de honestidad y otra de utilidad"¹⁵.

En cuanto al *officium* de *delectare* se refiere, Horacio lo describe con este mismo verbo en A. P. 333 y 344 mientras en A. P. 321 utiliza *oblectare*; *placere* en 365 y *iuvare* en 377; los adjetivos relacionados con el deleite son *iucundus* (v. 334) y *dulcis* (vv. 99 y 343) y en el verso 338 se utiliza el sustantivo *voluptas*.

De estos términos y de los pasajes en los que aparecen se desprende que el placer y el deleite al que Horacio alude no es simplemente el placer de los sentidos causado por unos versos llenos de musicalidad y por un lenguaje armonioso (de ahí su desdén hacia las *nugae canorae* de A. P. 322), ni siquiera el puro placer estético que emana de la belleza de un poema: *non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu* (A. P. 99).

El placer al que se refiere Horacio recrea todo el espíritu del hombre: sus sentimientos y su mente (*animis iuvandis*, A. P. 377), es un placer espiritual que brota de la perfecta conjunción de la belleza formal y de la riqueza de contenido lograda por la maestría artística.

Otra de las finalidades que el *summus orator* debe conseguir es la de *movere*. También en Horacio aparece como uno de los *officia* del poeta, orientado tanto a los sentimientos como a la voluntad.

El verdadero poeta debe ser un maestro en el arte de suscitar sentimientos y conducir el espíritu de sus oyentes (habla Horacio en este caso de la poesía dramática) según su voluntad: *et quocumque volent animum auditoris agunto* (A. P. 100).

La expresión *animum agunto* es traducción literal del término griego ψυχαγωγεῖν que implica a un tiempo atractivo y seducción.

También en otro pasaje relacionado con la poesía dramática aparece de nuevo este tema:

*ille per extentum funem mihi posse videtur
ire poeta meum qui pectus inaniter angit,
inritat, mulcet, falsis terroribus implet,
ut magus et modo me Thebis, modo ponit Athenis.*
(Ep. II, 1, 210-213)

En relación con este pasaje los comentaristas citan los capítulos 8 a 14 de la *Helena* de Gorgias donde de una forma especial expone su teoría sobre el λόγος como palabra mágica y utiliza términos (ἀπάτη, ψεῦδος, γοήτεια, μαγεία) muy semejantes a los que aquí usa Horacio y se cita, sobre todo el famoso aforismo gorgiano sobre la tragedia¹⁶:

"ἡ τραγωδία... παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην... ἣν ὁ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφότερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος."

En Gorgias la magia explica todos los efectos del lenguaje sobre los sentimientos y la mente.

En el pasaje horaciano caben, sin embargo, dos interpretaciones según se puntúe la expresión *ut magus et*: si se puntúa *ut magus, et*, se entiende que el poeta como mago es capaz de cambiar emociones y trasladar mentalmente de un lugar a otro a los espectadores.

En cambio, si con Wakefield¹⁷ o Kiessling¹⁸ se entiende que a semejanza de otros pasajes¹⁹ se trata de una anástrofe y que *ut magus et* equivale a *et, ut magus*, se restringe la magia del dramaturgo al viaje mental desde el teatro a las ciudades de Tebas o Atenas.

Esta parece ser la interpretación que subyace en la paráfrasis de Ps. Acro a este pasaje:

"Terreat et quasi magus promittat se agere magna, videlicet ut describens locum Thebarum vel Athenarum videatur mihi me statim huc transferre."

No es que la fuente directa de Horacio sea Gorgias pues tales términos se encuentran desde Aristófanes en adelante y Horacio puede disponer de fuentes posteriores. Se ha tratado simplemente de indagar los primeros orígenes de tal concepción.

También Platón está convencido de que la poesía, tanto narrativa como imitativa afecta a nuestras pasiones y de que exponerse a las circunstancias emocionales representadas en la escena o en la ficción es como intensificar las tendencias naturales y las debilidades personales.²⁰

Términos como *angere* y *terror* utilizados por Horacio traen a la mente la finalidad que Aristóteles asigna a la tragedia: "Por medio de la compasión y el temor conseguir la purificación (*κάθαρσις*) propia de estos estados anímicos."²¹

Es decir, el buen dramaturgo y todo buen escritor en general saben seducir de tal modo el espíritu del espectador que éste vive simpatéticamente los hechos de la escena y sufre y teme a una con los personajes como si él mismo fuera el afectado por la situación consiguiendo la purificación de tales emociones.

Es posible que Horacio esté pensando en la función catártica del drama. Pero esto es simplemente una suposición pues el texto horaciano no hace ninguna alusión a ello.

Pero no basta con saber cambiar (*movere*) los sentimientos, es preciso que el *perfectus poeta* sea maestro en cambiar voluntades y, en consecuencia, las costumbres de sus lectores. Se trata de la función moral de la poesía.

Ya Platón²² y sus seguidores reconocieron la fuerza educativa de la poesía. Consideraban que las alabanzas o censuras de los poetas eran decisivas para determinar las actitudes morales de los lectores.

Horacio dio desde un principio una finalidad didáctico-moral a sus sátiras. En la *Sat. I, 4* Horacio niega que sus

versos pretendan zaherir con mala intención; sólo pretende hacer a nivel social lo que su padre hizo con él a nivel particular: mostrar las consecuencias que en otros tuvieron determinados vicios con el objeto de tener una motivación para evitarlos.

Y no sólo en las *Sátiras* también en sus escritos de madurez vuelve a defender la figura del poeta como educador moral. Así en *Ep.* I, 2 afirma que Homero expone más plenamente y mejor que los filósofos qué es bello, qué es moralmente reprobable, qué es útil y qué no ya que en la *Odisea* se propone a Ulises como modelo útil de conducta así como el poder de la virtud y de la sabiduría.

Pero es especialmente significativo el pasaje en el que Horacio describe la figura del poeta como *utilis urbi* en la *Ep.* II, 1, preocupado por la formación intelectual, moral y religiosa de la juventud romana:

*os tenerum pueri balbumque poeta figurat
torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem.*

(vv. 126-127)

Ya en el siglo V a. C. Aristófanes pone en boca de Esquilo las siguientes palabras: "Nuestros niños son instruidos por cualquiera que esté junto a ellos para instruirlos; en cambio, sólo los poetas son los maestros de la juventud"²³.

Aunque a lo largo de la antigüedad se mantuvo la idea de la función educativa del poeta, debido al auge que a partir del

siglo IV experimentaron la retórica y la filosofía, las enseñanzas de la poesía fueron relegadas a las primeras etapas de la vida. En la época helenística y después en Roma, como la filosofía y la retórica fueron consideradas como el grado más elevado del proceso educativo, la poesía hubo de contentarse con un modesto papel de preparación para estudios superiores.

"Los antiguos miraron la poesía como una especie de filosofía primera puesto que suponían que nos introduce en la vida desde niños y nos instruye sobre el carácter, las emociones, el comportamiento moral de una forma agradable [...] Por eso las ciudades de los griegos dieron a sus niños su primera educación a través de la poesía, no por simple entretenimiento sino también para una instrucción moral."²⁴

Por tanto, en contraposición con las pretensiones de Aristófanes, la poesía, lejos de ser el principal medio educativo del adulto, pasó a ser considerada como el principal alimento del niño, aunque los antiguos fundadores de la cultura occidental pensaron que todas las edades podían recibir adecuada instrucción moral a través de la poesía ya que la filosofía tuvo poca audiencia mientras que la multitud abarrotaba los teatros.²⁵

Plutarco²⁶ concede a la poesía un valor propedéutico de cara al estudio de la filosofía: ve que la gente joven no está todavía dispuesta para la filosofía aunque sí está capacitada para aceptar las ideas generales que podrían prepararla para ella. Por eso es precisa una adecuada selección en la lectura de la poesía para que ésta sirva de guía hacia la filosofía. La

poesía se convierte en *praeparatio philosophica*.

El poeta guía al niño desde la cuna prácticamente. Horacio marca las etapas de esta formación: en primer lugar mediante la lectura de versos por parte de sus padres o pedagogos y de la repetición por parte del niño se puede moldear su lenguaje tempranamente (*os tenerum balbumque figurat*) inculcándole una pronunciación del latín recta y pura.¹⁷

En una segunda etapa se pretende alejar de sus oídos todo lenguaje obsceno (*obscenis sermonibus*).

Brink, *ad l.*, afirma que no ha encontrado antecedentes para esta conexión entre poesía y lenguaje obsceno. Lo más que se encuentra es la condena de un lenguaje o una conducta obscena ante los niños.¹⁸

En una tercera etapa se trata de moldear la personalidad del niño a nivel afectivo, moral e intelectual:

*mox etiam pectus praeceptis format amicis,
asperitatis et invidiae corrector et irae,
recte facta refert, orientia tempora notis
instruxit exemplis. (Ep. II, 1, 128-131)*

En *Las ranas* (vv. 1008-1009) Esquilo pregunta a Eurípides qué es lo que admira más en un poeta y éste responde que los hábiles consejos que hacen mejores a los ciudadanos.

El poeta corrige las emociones incontroladas como la brusquedad, la envidia, la ira, consideradas como vicios. Y lo hace ofreciendo a la juventud el relato de bellas hazañas (*recte*

facta) e ilustres ejemplos (*notis exemplis*) a través de la poesía épica, lírica o dramática.

Que los *recte facta* y los *notis exemplis* incluyen también a la épica queda fuera de toda duda.²⁹ Con ello Horacio sale al paso de posibles censuras proponiendo unas lecturas apropiadas y teledirigidas ya que desde el siglo V a.C. había quienes condenaban la épica en el terreno moral por atribuir robos, adulterios y muertes a los dioses.³⁰

Horacio atribuye también al poeta una función religiosa y apotropaica:

*castis cum pueris ignara puella mariti
disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?*
(*Ep.* II, 1, 132-133)

Horacio va a hablar de la poesía lírico-coral y no es de extrañar que utilice expresiones propias de este género como *vatem ni Musa dedisset* que introduce en el misticismo de la inspiración poética como un don de los dioses. La conexión entre la noción de inspiración y la función educativa del poeta es evidente. El poeta, elegido por los dioses, tiene acceso a los conocimientos que los dioses quieren impartir a la humanidad.

Además el *vates* es un sacerdote-poeta que tiene la misión de enseñar plegarias (*preces*) a los coros de jóvenes para alcanzar el favor de los dioses.

Tate³¹ sugiere que Platón mantiene esta tradición al aceptar

en su ciudad ideal los himnos de los dioses (cfr. *Rep.* X, 607 A).

Un pasaje de Platón, *Rep.* II, 364 B y C, sobre las prácticas órficas basadas en los libros compuestos por Orfeo y Museo presenta rasgos similares con el pasaje horaciano.

También según las teorías pitagóricas el poeta inspirado tiene de las Musas y los dioses el signo de reconocimiento que le han transmitido y este σύμβολον permitirá a los iniciados tocar a la divinidad y hacerla venir hasta ellos y sentir su presencia bienhechora.

Pero posiblemente no sea necesario remontarse a orígenes griegos porque en los primitivos *carmina sacra* romanos, compuestos para alcanzar de los dioses un beneficio para toda la ciudad, hay una tendencia y un sentir muy semejantes a los de los antiguos griegos:

*poscit opem chorus et praesentia numina sentit,
caelestis implorat aquas docta prece blandus,
avertit morbos, metuenda pericula pellit,
impetrat et pacem el locupletem frugibus annum;
carmine di superi placantur, carmine Manes.*

(*Ep.* II, 1, 134-138)

Estos versos están en íntima relación con el *Carmen Saeculare* en el cual está pensando sin duda Horacio, y con *Od.* IV, 6. Obsérvense las siguientes concordancias:

- *virgines lectas puerosque castos* (*C. S.* 6) - *castis cum pueris ignara puella mariti* (*Ep.* II, 1, 132) - *virginum primae pueri*

(*Od.* IV, 6, 29);

- *preces*: *C. S.* 70 y *Ep.* II, 1, 133 y 135;

- *vatem*: *Ep.* II, 1, 133 y *Od.* IV, 6, 44.

- *chorus*: *Ep.* II, 1, 134 y *C. S.* 75;

- *haec Iovem sentire deosque cunctos* (*C. S.* 73) - *praesentia numina sentit* (*Ep.* II, 1, 134);

- *docta prece* (*Ep.* II, 1, 135) - *doctus chorus* (*C. S.* 75) - *docilis modorum vatis* (*Od.* IV, 6, 43-44);

- *poscit* (*Ep.* II, 1, 134), *implorat* (*Ibid.* 135), *impetrat* (*Ibid.* 137) - *precamur* (*C. S.* 3), *supplices pueros* (*Ibid.* 34), *impetrat* (*Ibid.* 51);

- *caelestis aquas* (*Ep.* II, 1, 135) - *aquae salubres* (*C. S.* 31);

- *pacem* (*Ep.* II, 1, 137) - *pax* (*C. S.* 57);

- *locupletem frugibus annum* (*Ep.* II, 1, 137) - *fertilis frugum et pecoris tellus* (*C. S.* 29) - *prosperam frugum* (*Od.* IV, 6, 39).

La función religiosa que por tanto puede desempeñar el poeta combina los dos aspectos más típicos del pragmatismo religioso romano: conseguir el favor (*opem*) de los dioses (*aquas, pacem, locupletem frugibus annun*) y aplacarlos para evitar sus castigos (*morbos, pericula*).

Las funciones de instructor, educador y de sacerdote elevan al poeta a la categoría de civilizador. El *perfectus poeta* es un poeta civilizador como lo fueron los grandes poetas de los

primeros tiempos: Orfeo, Anfión, Homero y los fundadores de los diversos géneros literarios.

En efecto, en la antigüedad se descubre una tendencia a potenciar el valor de las diversas artes retrotrayéndolas a un pasado mítico en el cual se dicen que fueron inventadas y que sirvieron para civilizar a la humanidad. De una manera tradicional se reconocía la supremacía de los poetas griegos en esta actividad civilizadora, aunque también los filósofos³², retóricos³³ y sofistas³⁴ reclaman para sí esta gloria.

Por eso los poetas, a partir del siglo V a.C. defendieron repetidamente su tradicional función humanizadora. Baste citar un pasaje de Aristófanes (*Ran.* 1030-1036), un fragmento de la introducción del *De poetis* de Suetonio conservado en las *Etimologías* de S. Isidoro, VIII, 7. 1-2 y el pasaje de *A. P.* 391-407.

Entre los pasajes de Aristófanes y de Horacio existe un notable parecido pero también notables diferencias.

Dice así el texto de Aristófanes:

"Esta es la obligación de los poetas: practicar su arte como he dicho. Considerad simplemente / qué servicios han prestado los más ilustres de entre ellos desde la más remota antigüedad hasta nuestros días./ Primero Orfeo nos mostró sus ritos místicos y nos enseñó a apartarnos del homicidio./ Museo, a su vez, nos enseñó a curar las enfermedades y la ciencia de los oráculos; y de Hesíodo / hemos aprendido el trabajo del campo, cuándo sembrar y cuándo cosechar. O reflexionad sobre el genio de Homero: / ¿de dónde

proviene toda su gloria y su fama? ¿No será de habernos lecciones prácticas? El enseñó la estrategia, las virtudes militares y la profesión militar."

Aristófanes presenta en su lista de poetas civilizadores a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero. La lista de Horacio en *A. P.* 391-407 es muy similar: Orfeo, Anfión, Homero y Tirteo. El parecido entre ambas nos indica que se trata de un tema tradicional y tópico en algunas de sus afirmaciones.

Pero también hay diferencias interesantes. En primer lugar, Aristófanes concede igual valor histórico a todos los personajes del pasaje y su pretensión es presentar un relato histórico. En cambio, en Horacio hay una neta distinción entre los mitos referentes a Orfeo y Anfión y las actividades realmente históricas de Homero, Tirteo y los demás fundadores de los géneros literarios. Horacio no rechaza las leyendas de Orfeo y Anfión; simplemente las alegoriza.

La leyenda de que Orfeo amansaba las fieras con sus cantos al son de la lira significa precisamente que civilizó a los hombres prohibiéndoles el homicidio.

La leyenda de que Anfión podía trasladar donde quisiera incluso las rocas con las notas de su lira, indica simplemente que fundó la ciudad de Tebas.

Una segunda diferencia estriba en la antigüedad de ambas listas. Parece ser que la lista de Aristófanes es bastante

antigua pues se cierra con Homero. En cambio, la estructura de la lista de Horacio (Orfeo, Anfión, civilizadores anónimos de la humanidad / Homero, Tirteo, fundadores anónimos de los géneros literarios) parece encajar perfectamente con la relación peripatética o alejandrina de los géneros literarios.

En realidad, Horacio pretende en este pasaje demostrar al joven Pisón que la poesía no es ni mucho menos una tarea impropia de un hombre noble y no tiene por qué avergonzarse de su actividad poética. Para ello Horacio le transporta a los primeros momentos de la historia de la civilización donde la poesía reveló su verdadera naturaleza y cumplió su verdadera función.

Los *divini vates* de los primeros tiempos civilizaron a la humanidad con sus enseñanzas en verso, separando lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano, prohibiendo el homicidio y el libre concúbiteo, mostrando el arte de fortificar ciudades y redactando leyes para la ciudad (cfr. vv. 396-400).

Posteriormente surgieron otros poetas cuya utilidad fue manifiesta: Homero y Tirteo enardecieron a los guerreros inflamándoles en espíritu bélico; los poetas didácticos mostraron aspectos útiles y prácticos para la vida, los poetas líricos cantaron las hazañas de los reyes intentando conseguir su favor, los dramaturgos divirtieron al pueblo con sus obras

después de los duros trabajos (cfr. vv.401-406).

Describe así Horacio la edad de oro de la poesía en la cual los poetas fueron los civilizadores, los primeros sacerdotes, los maestros morales, los legisladores y quienes con sus obras enseñaban y solazaban a un pueblo austero y trabajador.

El relato horaciano pretende fascinar al joven Pisón y llevarlo a la conclusión de que la poesía es un arte apropiado para un noble puesto que el verdadero poeta es *utilis urbi* y precisamente el honor y la fama le viene por la utilidad que reportan los poetas a la ciudad.

Además Horacio pretende mostrar el impacto del poeta en la comunidad a la que pertenece. Este impacto fue enorme en los primeros pasos de nuestra civilización.

Horacio sabe que en la época augústea el poeta no puede ser mirado como un profeta, un legislador, un fundador de ciudades, etc. Sin embargo, el poeta augústeo debido a su colaboración con los principios político-económicos y religio-morales del *princeps*, se ve a sí mismo como recreando ciertos rasgos del *vates* arcaico y por eso se da a sí mismo el título honorífico de *vates* a diferencia de los demás que son simples *poetae*.

Sin duda, el relato horaciano no hace otra cosa que proyectar en un pasado remoto los deseos de los poetas modernos.

El poeta cumple otra importante función: transmitir a la posteridad la memoria de los grandes hombres y de sus hazañas.

En *Od.* IV, 9 afirma rotundamente Horacio que antes que Helena y los héroes griegos y troyanos ya habían existido amores famosos y hombres valiente, pero todos, desconocidos y no llorados, permanecen como aprisionados en la larga noche del olvido porque no tuvieron un vate sagrado como Homero:

*vixere fortes ante Agamemnona
multi; sed omnes illacrimabiles
urgentur ignotique longa
nocte carent quia vate sacro.*
(vv. 25-28)

Y concluye con una máxima llena de fuerza y de rotundidad: "poco se diferencia el valor oculto de la cobardía encubierta": *paulum sepultae distat inertiae / celata virtus (Ibid. 29-30).*

En cambio, el poeta puede impedir con su Musa que muera la fama del hombre digno de loa: *dignum laude virum Musa vetat mori: / caelo Musa beat (Od. IV, 8, 28-29).*

En este caso Horacio se muestra prolijo en referir los nombres de dioses y héroes cuyo recuerdo pervive gracias a la poesía. Unos son legendarios y otros son históricos como Escipión de quien afirma que ni las inscripciones ni las amenazas de Aníbal ni los incendios de Cartago proclaman más notoriamente sus méritos que el *Scipio* de Ennio: *clarius indicant / laudes quam Calabriae Pierides (Ibid. 19-20).*

También alude a la fama que proporcionarán sus versos a Censorino, cónsul en el año 8 a.C (*Ibid.* 20-22) y a Marco Lolio, general, cónsul y amigo de Augusto (cfr. *Od.* IV, 9, 30-34).

Ahora bien, este rescate del olvido es obra no de cualquier poetastro sino de la *virtus, favor et lingua potentium / vatium* (*Od.* IV, 8, 26-27).

Por ello se preocupa sinceramente de saber quién ha asumido la responsabilidad de cantar las gestas de Augusto (cfr. *Ep.* I, 3, 7-8) ya que es muy importante saber a quién se puede confiar un nombre ennoblecido en la paz y en la guerra para que lo celebre. Desde luego, no se puede confiar a un poeta indigno: *indigno non committenda poetae* (*Ep.* II, 1, 231).

El motivo es que los malos poetas manchan con burdos versos las más sublimes acciones:

*sed veluti tractata notam labemque remittunt
atramenta, fere scriptores carmine foedo
splendida facta linunt.* (*Ibid.* 235-237)

Horacio, al menos, no desea ser honrado con imágenes que desdigan de él o con malos versos por no tener que pasar la vergüenza de ser obsequiado con burdos versos de su elogiador que acaben envolviendo cualquier tipo de mercancía (cfr. *Ibid.* 264-270).

Por eso Horacio introduce una inteligente comparación entre Alejandro Magno y Augusto: aquél (cfr. vv. 232-244) dotado de un

juicio sutil para las artes plásticas, prohibió mediante un edicto que nadie reprodujera sus facciones no siendo Apeles con su pincel o Lisipo con su cincel; pero careciendo de buen gusto para la poesía, recompensó magnánimamente un ridículo poema de Quérilo compuesto con versos burdos, verdaderos abortos (*incultis versibus male natis*).

En cambio, Augusto no tendrá jamás que sonrojarse de la elección de Virgilio y de Vario para cantar sus acciones (*Ibid.* 245-247).

Además, la poesía es superior a las artes plásticas porque puede describir el carácter y el alma de los hombres ilustres mientras que aquéllas sólo pueden reflejar los rasgos externos:

*nec magis expressi voltus per aerea signa
quam per vatis opus mores animique virorum
clarorum apparent. (Ibid. 248-250)*

Por ello la obra del *vates potens* es más duradera incluso que el bronce o la piedra a quienes la lluvia y el viento erosionan y corroen con el pasar de los años (cfr. *Od.* III, 30).

El poeta cumple así una importante función político-social y patriótica. El propio Horacio asume también en algunas ocasiones estas funciones. Recuérdense su *dulce et decorum est pro patria mori* (*Od.* III, 2, 13) y en general las llamadas "odas romanas" del libro III y algunas de las odas del libro IV.

Así pues, desde numerosos puntos de vista puede y debe

considerarse al poeta como una persona *utilis urbi*.

Horacio, sin embargo, pone humildemente ante el *princeps* una cláusula a esta afirmación:

*militiae quamquam piger et malus, utilis urbi
si das hoc, parvis quoque rebus magna iuvari.*
(*Ep.* II, 1, 124-125)

Además, la poesía puede reportarle una utilidad privada al individuo. Así la poesía puede servir de consuelo en la tristeza y en la desgracia: *inopem solatur et aegrum* (*Ibid.* 131), *minuentur atrae / carmine curae* (*Od.* IV, 11, 35-36).³⁵

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 6

1. Cfr. I, 2, 3.
2. Cfr. *De poem.* V, col. 29, línea 28: *κάν ὠφελῆ, καθὸ ποιήματ' οὐκ ὠφελεῖ.*
3. Cfr. *Scritti minori: I, Aesthetica*, Torino 1955, pp. 362 ss.
4. Cfr. F. SBORDONE, *Contributo alla poetica degli antichi*, Nápoles 1961, p. 98.
5. Cfr. P. GIUFFRIDA, *L'epicureismo nella letteratura latina nel I sec. a.C.*, Torino 1940, pp. 37 ss. y 86.
6. Cfr. L. FERRERO, *Poetica nuova in Lucrecio*, Florencia 1949, p. 35.
7. Cfr. PLUT. *De aud. poet.* 33-34 y STRABO, I, 2, 3 ss.
8. *Poet.* IV, 1448 b 13-14.
9. *Ibid.* IX, 1451 b 5-7.
10. *Ibid.* VI, 1449 b 24 ss.
11. *Ibid.* IV, 1448 b 15-16. Cfr. también *Reth.* I, 11, 1371 a 21-1371 b 25.
12. *De poem.*, V, 13, 10.
13. *Poet.* XXIV, 1460 a 17-18.
14. *Ibid.* XXV, 1460 b 22 ss. Sobre este tópico del alcance de lo maravilloso en poesía cfr. PLUT. *De aud. poet.* 16 ss.
15. A. FONTAN, *Humanismo romano*, p. 93.
16. Ap. PLUT. *Glor. Ath.* 384 C.
17. *Silva Crit.* IV (1973), p. 3. Tomado de Brink, *ad l.*
18. *Ad l.*
19. Cfr. *Sat.* I, 6, 79; *Ep.* II, 2, 197; etc.

20. Cfr. todo lo referente a la poesía en la educación de los guardianes en *Rep.* 376 a 398.
21. *Poet.* VI, 1449 b 27-28.
22. *Vid. supra* n.20.
23. *Ran.* 1054-1055.
24. STRABO, I, 2, 3.
25. Cfr. *Ibid.* I, 2, 8.
26. Cfr. *De aud. poet.* 33-34.
27. Cfr. AR. *Pol.* VII, 17, 1336 b 3 ss.
28. Cfr. CIC. *De or.* III, 42-43; *Br.* 133-134 y 259; *De off.* I, 133.
29. Cfr. *Ep.* II, 1, 6 y 237 y I, 2, 18.
30. Cfr. PLAT. *Rep.* 378 ss.
31. "Hor. and the moral func...", p. 70 n.7.
32. Cfr. SEN. *Ep.* 90.
33. Cfr. ISOCHR. *Nic.* 5; CIC. *De inv.* I, 2 ss.; *De or.* I, 33.
34. Cfr. PLAT. *Prot.* 316 D.
35. Cfr. también *Od.* I, 26, 1-3 y I, 32, 14-15.

4. 7 Los malos poetas.

A pesar de reconocer que en toda composición poética, especialmente en los poemas largos, son excusables ciertas faltas (cfr. A. P. 351 ss.), Horacio ha afirmado tajantemente que a los poetas, a diferencia de otras profesiones, no les está permitido ser mediocres puesto que en cuanto se apartan un poco de la perfección, caen en lo más bajo (cfr. A. P. 372-378).

Por eso junto a la descripción de los poetas civilizadores de la sociedad presenta en varios pasajes el cuadro de los malos poetas.

En la *Epístola a Floro* afirma que los malos poetas, los que componen *mala carmina*, son objeto de burla por parte de la gente. Sin embargo, ellos disfrutaban escribiendo y se honran a sí mismos y, si nadie los alaba, ellos mismos, llenos de entusiasmo, alaban lo que han escrito:

*ridentur mala qui componunt carmina; verum
gaudent scribentes et se venerantur et ultro,
si taceas, laudant quicquid scripsere beati.*
(Ep. II, 2, 106-108)

Una de las características del poeta incompetente es la autoalabanza: *ego mira poemata pango* (A. P. 416).

Además el aficionado a poeta o el mal poeta aceptan de buen grado siempre todo tipo de elogio aunque éste no sea sincero. Por eso en *Sat. II, 5, 74-75* aconseja irónicamente Horacio a quien pretenda ser incluido en el testamento de un viejo, que

alabe sus versos caso de que le haya dado por escribir: *scribet mala carmina vecors; / laudato.*

En cambio, el poeta autosuficiente no acepta de buen grado la corrección de los críticos, ni siquiera de sus amigos (cfr. *Ep.* II, 1, 221-222) y él solo se ama a sí mismo y a sus poemas: *quin sine rivali teque et tua solus amares* (*A. P.* 444), lamentando que los demás no aprecien la delicadeza de sus poesías (cfr. *Ep.* II, 1, 224-225).

En la *Sat.* I, 9 describe Horacio la figura de un poetastro que le aborda en plena calle. Presume de famoso y de docto (*'noris nos' inquit; 'docti sumus'*, v. 7); nadie es capaz de escribir más versos y más rápidamente que él por lo cual debe apreciarlo tanto como a Visco y a Vario (*nam quis me scribere / pluris aut citius possit versus?*, vv. 23-24); no duda en pedirle su recomendación ante Mecenas y se le ofrece como colaborador, asegurándole que con su ayuda ya habría superado a todos los demás colegas del círculo de Mecenas:

haberes
magnum adiutorem, posset qui ferre secundas,
hunc hominem velles si tradere: dispeream ni
summosse omnis. (vv. 45-48)

Horacio le contesta burlonamente que no necesita recomendación ante Mecenas, que con unos versos como los suyos conseguirá fácilmente el favor del magnate (cfr. vv. 54-55).

Los malos poetas componen versos irrisorios y ridículos.

Tal es el caso de Quérilo (cfr. *Ep.* II, 1, 237-238), objeto de burla porque sólo consigue la perfección dos o tres veces en todo el poema (*quem bis terve bonum cum risu miror, A. P.* 358).

En el fondo, aquellos que los adulan, se están mofando de ellos (*derisor vero plus laudatore movetur, A. P.* 433).

Sin embargo, ellos son felices escribiendo y disfrutan en esta actividad (cfr. *Ep.* II, 2, 107-108) a pesar de sus imperfecciones y de sus errores. Este placer explica precisamente que todos, doctos e indoctos, se hayan dedicado a escribir (cfr. *Ep.* II, 1, 108-109 y 117).

En cambio, el poeta docto tendrá que roerse las uñas hasta lo vivo (cfr. *Sat.* I, 10, 71) y experimentar una auténtica tortura (cfr. *Ep.* II, 2, 128) en la búsqueda de la expresión perfecta.

Hace también Horacio una dura crítica de los poetas borrachos ridiculizando su afán de imitar detalles externos e intrascendentes de los grandes poetas juzgando que ahí está la clave de su grandeza poética (cfr. *Ep.* I, 19, 1-14).

En *A. P.* 297 ss. se ridiculiza con acre ironía las extravagancias de los *insani poetae*:

*bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
nanciscetur enim pretium nomenque poetae
si tribus Anticyris caput insanabile numquam
tonsori Licino commiserit.*

Este descuido del aseo personal era una manía de los filósofos (cfr. Sat. I, 3, 133 y II, 3, 35), especialmente de los cínicos, que creían poder ganarse la fama de geniales con esas extravagancias. Parece ser que en un momento dado y por influencia de las mal entendidas ideas de Demócrito, también los poetas se dejaron arrastrar por esta manía.

En los versos finales de A. P. (453-476) Horacio se extiende con amplitud en la caricatura del poeta maniaco, *vesanus poeta*.

Esta caricatura ha de entenderse en un doble plano: en primer lugar, como antítesis del *perfectus poeta*, el poeta civilizador descrito en los versos precedentes. En segundo lugar, hay que entender este pasaje como punto final del A. P. para cuya conclusión rechaza Horacio los esquemas tradicionales de la teoría literaria y ha recurrido al estilo de la diatriba helenística, τὸ σπουδογέλειον, de tono cómico-satírico.

En lugar de una disertación sobre el equilibrio de *ingenium* y *ars*, presenta una quimera poética, la personificación del error, esto es, del *ingenium* puro completamente aislado del *ars* y por lo tanto irreal e inexistente.

Este pasaje viene a ser como la moraleja de una fábula, como una advertencia: el *ingenium*, abandonado a sí mismo, no controlado por la razón, se convierte en locura y podría

destruir no sólo el arte sino al artista mismo. De esta forma tan plástica presenta Horacio su rechazo del *ingenium sine arte*.

Horacio afirma en primer lugar que todas las personas que están en su sano juicio rehuyen el trato con el *vesanus poeta* como rehuyen a quienes está afectados por enfermedades contagiosas o por una locura peligrosa. Sólo los niños, inconscientes del peligro, le acosan para reírse de él:

*Vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam
qui sapiunt; agitant pueri incautique sequuntur.*
(A. P. 455-456)

Con la cabeza bien alta, mirando al cielo como quien avizora tordos, vaga de una parte a otra eructando sus versos (*dum sublimis versus ructuatur et errat*, v. 457).

Si cae a un pozo, no habrá quien le ayude a salir a pesar de sus gritos de socorro (cfr. vv. 458-460).

Es más, cabe la posibilidad de que en su demencia, él mismo se haya arrojado al pozo buscando una muerte sonada (*famosae mortis amorem*, v. 469) como se dice que hizo Empédocles, el cual se arrojó al Etna, deseoso de ser considerado como un dios (cfr. vv. 464-465).

Concluye Horacio su caricatura con una doble comparación:

- el recitador insoportable, como un oso escapado de su jaula, pone en fuga a todo el mundo (vv. 472-474);
- si alguien tiene la desgracia de ser atrapado por él, lo mata

leyéndole sus poemas y no lo soltará hasta quedar totalmente satisfecho como una sanguijuela no se despega de la piel hasta que no esta repleta de sangre (cfr. vv. 475-476).

Este recitador insoportable es también magistralmente caricaturizado por Marcial en III, 44.

4. 8 El poeta y los críticos.

Poderosamente influenciado por algunos críticos alejandrinos, Horacio se muestra claramente receloso a la publicación de su producción literaria.

La *Ep. I*, 20 en su conjunto puede ser el testimonio más explícito.¹ Los temores de Horacio podrían concretarse en una pequeña frase dirigida a su libro: *non erit remisso reditus tibi* (v. 6): "una vez publicado ya no podrás volverte atrás".

En los consejos dirigidos al joven Pisón insiste en el mismo tema: *delere licebit / quod non edideris; nescit vox missa reverti* (A. P. 389-390). En este pasaje *delere* puede referirse tanto a 'destruir' como a 'borrar', 'corregir'; quizá más bien a esto segundo: "Te será posible corregir lo que no hayas editado; pero las palabras publicadas no saben volver atrás".

La misma idea, aunque en contexto diferente, aparece en *Ep. I*, 18, 71: *et semel emissum volat irrevocabile verbum*.

Para salir al paso de estos riesgos y tratar de conseguir una acogida favorable de la publicación por parte del público, aconseja Horacio al joven Pisón detalles tenazmente practicados por él mismo. En primer lugar, elaborar y reelaborar repetidamente el verso siguiendo la norma alejandrina del *labor limae*, hasta el noveno año, indica nada menos Horacio; lo cual indica posiblemente una alusión a la *Zmyrna* de C. Elvio Cinna²

considerada como un modelo en la escuela de los *poetae novi* aunque en todo caso el número nueve indica una cifra redonda y es símbolo de perfección: *nonumque prematur in annum / membranis intus positus* (A. P. 388-389).

Según la interpretación de Rostagni, *ad l.*: "sulla pergamena, *membrana*, si faceva la 'bella copia' trascrivendo dalle tavolette cerate", Horacio aconsejaría al joven Pisón guardar en casa durante nueve años el poema una vez elaborado y pasado a limpio en un pergamino.

Parece más acertada, sin embargo, la versión de Brink, *ad l.*, según la cual los pergaminos también se usaban, aunque con menos frecuencia como borradores y para notas. Así se entiende mucho mejor el consejo de Horacio: retener lo escrito durante nueve años (esto es, hasta haber conseguido la expresión considerada perfecta), manteniendo el borrador en casa (*intus*) sin darle publicidad, para tener en todo momento la posibilidad de corregirlo y alcanzar una redacción más perfecta.

Esta, pues, formulando Horacio el precepto del *ne praecipitetur editio* en feliz expresión de Quintiliano:

"usus deinde Horati consilio qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio 'nonumque prematur in annum', dabam eis otium, ut refrigerato inventionis amore, diligentius repetitos tamquam lector perpenderem." (I. O. Ep. ad Tryph. 2)

Además Horacio da al joven Pisón otro interesante consejo:

antes de la publicación debe recabar la opinión de otras personas sobre sus poemas.

A este propósito Horacio advierte la necesidad y la dificultad de distinguir entre el crítico verdadero, *vir bonus et prudens*, *verus amicus*, y el falso crítico o, lo que es lo mismo, entre el crítico honrado y el crítico interesado, *adsentator*, *mendax amicus*, *derisor*, *vulpes*: *si carmina condas / numquam te fallent animi sub vulpe latentes* (A. P. 436-437).

Le aconseja no presentar nunca su poesía a quienes les haya hecho algún favor o regalo o piense hacérselo, pues lleno de alegría por el regalo, no hará otra cosa que adularlo (cfr. *Ibid.* 426-428).

Por eso los poetas ricos e influyentes, aunque ellos no los busquen abiertamente, se ven rodeados de toda una nube de aduladores dispuesta siempre a elogiar sus poesías, sean buenas o malas:

*ut praeco, ad merces turbam qui cogit emendas,
adsentatores iubet ad lucrum ire poeta
dives agris, dives positus in faenore nummis.*
(*Ibid.* 419-421)

Describe a continuación la reacción del crítico interesado, es decir, el adulator (*adsentator*), que ocultando sus verdaderos sentimientos, como la zorra de la fábula esópica que engaña al cuervo elogiando su voz, se convierte en un simple *derisor*, un simulador, un bufón, un mimo.

Sólo se escucharán de su boca palabras elogiosas: *clamabit enim: 'pulchre! bene! recte!'* (*Ibid.* 428).

Y montará su espectáculo como un verdadero actor, recurriendo a todo tipo de gestos y manifestaciones de asombro: se quedará lívido, llorará de emoción, dará saltos de júbilo y golpeará con el pie (cfr. *Ibid.* 429-430) porque el simulador se muestra más conmovido que el que te elogia sinceramente: *derisor vero plus laudatore movetur* (*Ibid.* 433).

Esta imagen del crítico interesado contrasta fuertemente con la del crítico honrado, *verus amicus*, al cual Horacio califica de hombre de bien y hombre prudente, juicioso, competente, en una fórmula: '*vir bonus et prudens*' (*A. P.* 445) que recuerda la definición catoniana del perfecto orador como '*vir bonus dicendi peritus*' que recogía ya como cualidades indispensables la honestidad y la competencia profesional.

A la primera de estas cualidades del verdadero crítico había aludido Horacio anteriormente cuando aconseja al poeta que, cuando se disponga a escribir, tome junto con las tablillas, el espíritu de un censor honesto (*honesti censoris*, *Ep.* II, 2, 110).

Y con este espíritu de honestidad y de competencia censurará cuanto juzgue negativo en un poema.

En dos pasajes describe Horacio la actividad del crítico:

en la *Epístola a Floro* a propósito de la elección de las palabras que el propio poeta debe hacer en orden a la composición de su poema (vv. 109 ss.) y en *A. P.* 445 ss. refiriéndose a la crítica de versos compuestos por otro.

En ambos casos hay profusión de verbos y expresiones que indican la actividad de censura: *reprehendet* (*A. P.* 445), *tollet* (*Ep.* II, 2, 123), *culpabit* (*A. P.* 446), *adlinet atrum / transverso calamo signum* (*A. P.* 446-447), *recidet* (*A. P.* 447), *compescet* (*Ep.* II, 2, 122), *coget* (*A. P.* 448), *arguet* (*A. P.* 449).

Termina Horacio el pasaje de *A. P.* con dos anotaciones de carácter general: el verdadero crítico hará notar todo lo que debe ser cambiado (*mutanda notabit*, v. 449). Además se convertirá en un Aristarco (*fiet Aristarchus* v. 450) por la severidad de su crítica.

Completa Horacio su descripción del crítico honrado con una descripción negativa, es decir, de lo que no es o hace: *nec dicet: 'cur ego amicum / offendam in nugis'* (*A. P.* 450-4551).

Acertadamente coloca esta observación en último lugar puesto que es la última excusa para evitar la obligación de criticar lo que realmente merece censura: la invocación de la amistad, el riesgo de ofender a un amigo o de herir sus sentimientos por cualquier nadería.

Pero Horacio sale al paso de este sofisma con una afirmación tajante:

*hae nugae seria ducent
in mala derisum semel exceptumque sinistre.*
(*Ibid.* 451-452)

[Estas naderías le conducirán a serios perjuicios con haber sido objeto de burla y rechazado por el público una sola vez.]

Un solo fracaso puede ser suficiente para echar a perder la reputación del poeta y crear un cúmulo de prejuicios negativos de cara a su producción posterior.

En *Ep.* II, 1, 262-263 aparece una acertada observación de tipo psicológico relacionada con este tema:

*discit enim citius meminitque libentius illud
quod quis deridet quam quod probat et veneratur.*

Por eso el crítico honrado, el verdadero amigo, demostrará su competencia y una amistad real censurando todo aquello que considere negativo y que puede perjudicar la imagen de su amigo.

Es difícil hallar un hombre así: no obstante, Horacio cita varios nombres de críticos honestos.

En los versos inmediatamente precedentes a esta descripción de A. P. propone como modelo de crítico a Quintilio Varo, natural de Cremona, insigne crítico y poeta, íntimo amigo de Virgilio y suyo, fallecido el año 23 a.C.

Cuando se le recitaba alguna poesía para pedirle su opinión con gran delicadeza decía: *corrige, sodes, / hoc [...] et hoc*

(A. P. 438-439).

Si uno negaba poder hacerlo mejor porque ya lo había intentado dos o tres veces, ordenaba borrarlo o tacharlo y rehacerlo de nuevo por completo: *delere iubebat / et male tornatos incudi reddere versus* (Ibid. 440-441).

Si el recitador se obstinaba en defender sus faltas en lugar de corregirlas, no se molestaba en añadir una palabra más de lo razonable ni trataba de impedir que él solo, sin rival se amase a sí mismo y a sus obras (cfr. Ibid. 442-444).

Pero Quintilio había fallecido ya; por eso recomienda al joven Pisón que si en alguna ocasión compone algo, le pida opinión a Mecio Tarpa, a su propio padre y a él mismo (*in Maeci descendat iudicis auris / et patris et nostras*, Ibid. 387-388).

Spurio Mecio Tarpa era considerado en aquellos momentos en Roma como el mejor crítico de poesía. Ya en el año 55 a.C. fue, según Cicerón³, encargado por Pompeyo de seleccionar las piezas teatrales destinadas a ser representadas en la inauguración del teatro que llevaba su nombre.

Posteriormente Augusto le encargó también de examinar las piezas dramáticas destinadas a las representaciones públicas. A esto parece referirse Horacio en *Sat. I, 10, 38 ss.*, en el año 35 aproximadamente. En la época en que Horacio escribió el A. P. debía ser ya muy anciano.

Brink y Rostagni, *ad l.*, consideran improbable la opinión de Bentley según la cual Horacio no se refiere aquí a una persona concreta sino, por antonomasia, a un crítico famoso en general, sin especificar. Sería ciertamente absurdo colocar un nombre simbólico al lado de dos personas vivas como Pisón padre y el propio Horacio.

También asistirá a esta recitación, junto con Mecio Tarpa, el padre del joven Pisón. Se trata posiblemente de un simple cumplido, semejante al del verso 366.

Y asistirá igualmente el propio Horacio en calidad de crítico, pues los consejos de los críticos y poetas famosos dirigidos a sus jóvenes amigos eran al mismo tiempo una realidad y una convención literaria.

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 8

1. Sobre la forma de apóstrofe que adopta esta epístola cfr. el amplio estudio de M. CITRONI, "Le raccomandazioni del poeta: apóstrofe al libro e contatto col destinatario", *Maia* XXXVIII (1986) 111-146, especialmente pp. 115-119.
2. Cfr. CAT. 95, 1-2 y QUINT. X, 4, 4.
3. Cfr. *Ad Fam.* VII, 1, 1.

4. 9 Horacio y el público.

Horacio es un poeta *doctus*, un poeta de élite que elige minuciosamente a su público¹ y que manifiesta una total aversión hacia el vùlgo en todas las etapas de su creación literaria ya que lo considera totalmente incapaz de emitir un juicio acertado y justo en cuestiones literarias.

Ya desde las primeras sátiras presenta a la turba de plebeyos llena de vicios: impulsada por la avaricia o la ambición o la lujuria o el afán de riquezas de todo tipo; la plebe odia y teme a los poetas ya que la mayor parte de ella merece ser recriminada por tales vicios. Por este motivo, Horacio no se atreve a recitar sus versos satíricos al vulgo:

cum mea nemo
scripta legat, volgo recitare timentis ob hanc rem
quod sunt quos genus hoc minime iuvat, utpote pluris
culpari dignos. (Sat. I, 4, 23-26)

Horacio acepta como un don del destino gozar de la fuerza y valentía necesarias para despreciar al vulgo, calificado de malicioso a causa de los rumores que difunde sin fundamento: *Parca non mendax dedit et malignum / spernere vulgus* (Od. II, 16, 39-40).

En el comienzo del libro III de las *Odas* el lenguaje propio de la terminología religiosa encierra un símil que pone de manifiesto el pensamiento de Horacio sobre el vulgo:

Odi profanum vulgus et arceo;

*favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto.
(Od. III, 1, 1-4)*

De la misma forma que en determinadas ceremonias cultuales de las religiones místicas se excluía del templo a los no iniciados y se les mantenía alejados (*pro-fanus*: 'delante del templo'), así Horacio que va a cantar poemas nunca oídos anteriormente odia al vulgo ignorante de los ritmos de la lírica griega y lo mantiene alejado de sus poemas (*arceo*).

Ya en otro pasaje había manifestado este alejamiento del vulgo: *quid oportet / nos facere a vulgo longe longeque remotos?* (*Sat. I, 6, 17-18*).

También afirma que no le gusta participar en certámenes públicos ni escribir comedias para entretenimiento de la plebe.

Para Horacio el pueblo¹ es inconstante y tornadizo (*populus levis, Ep. II, 1, 108; ventosae plebis, Ep. I, 19, 37*) en sus inclinaciones, en sus simpatías y antipatías, en sus juicios. Por eso es mejor no prestarle demasiada atención y permanecer impermeable a sus opiniones, porque hay ocasiones en que juzga acertadamente pero en otras se equivoca: *interdum vulgus rectum videt, est ubi peccat* (*Ep. II, 1, 63*).

El pueblo es sabio en preferir a Augusto solo antes que a todos los héroes griegos y romanos, pero desgraciadamente no tiene esa misma lucidez para los asuntos poéticos ya que rechaza

y aborrece por sistema toda la poesía romana de actualidad y se inclina a favor de los antiguos.

Lo cual no le importa en absoluto a Horacio que conoce bien la incompetencia del pueblo como juez al cual le dirige los más duros calificativos en *Sat. I, 6, 14 ss.* tachándole de necio porque concede honores a quienes no los merecen, de inepto porque se hace esclavo de todos los rumores que circulan entre la plebe y de estúpido por quedarse embobado ante las inscripciones y las estatuas dedicadas a los antepasados.

No merece, pues, la pena esforzarse por granjearse la admiración de la masa: *ne te miretur turba labores* (*Sat. I, 10, 73*).

Horacio considera el recitado público de poemas como una especie de *captatio* comparable a la campaña política realizada por los candidatos para obtener votos.

El hecho de recitar o publicar era para Horacio como presentarse ante ese pueblo ignorante e inepto en cuestiones poéticas, suplicándole el voto favorable para sus composiciones; lo cual supone un auténtico sufrimiento para Horacio: *multa fero [...] / cum scribo et supplex populi suffragia capto* (*Ep. II, 2, 102-103*).

No son, pues, de extrañar sus reiteradas negativas a recitar en público: *spissis indigna theatris / scripta pudet*

recitare (Ep. I, 19, 41-42). E igualmente en Sat. I, 4, 24.

La repugnancia de Horacio a la publicación queda bien puesta de manifiesto en Ep. I, 20: Horacio se indigna contra su propio libro deseoso de ver la luz:

*Vertumnum Ianumque, liber spectare videris
scilicet ut prostes Sosiorum pumica mundus
odisti clavis et grata sigilla pudico;*
(Ep. I, 20, 1-3)

Y a pesar de que su libro de poemas, en su anhelo de público, se lamenta de ser mostrado a unas pocas personas (*paucis ostendi gemis et communia laudas*, v. 4), debe comprender que no fue compuesto de cara a la galería, al gran público (*non ita nutritus*, v. 5).

Le vaticina todas las vicisitudes que le aguardan tras su publicación entre las que se encuentra el hecho de ser manoseado por la plebe (*contractus ubi manibus sordescere vulgi / coeperis*, v. 11-12), hecho repugnante para Horacio que desde sus primeras composiciones se niega rotundamente a exponer sus opúsculos en las librerías donde pueda manosearlos la plebe:

*nulla taberna meos habeat neque pila libellos
quis manus insudet vulgi Hermogenisque Tigelli.*
(Sat. I, 4, 71-72)

También rechaza Horacio enérgicamente para promocionarse como poeta la utilización de los medios que los políticos emplean en sus campañas: banquetes, regalos...

non ego ventosae plebis suffragia venor

impensis cenarum et tritae munere vestis.
(Ep. I, 19, 37-38)

Rechaza también hacer la corte a los gramáticos, que en cuanto críticos literarios pueden recomendar sus poemas, y el merodear siempre alrededor de los tablados de recitaciones buscando la oportunidad de leer sus poemas en público para de esta forma conseguir publicidad para sí y para su obra: *non ego [...]* / *grammaticas ambire tribus et pulpita dignor* (Ibid. 39-40).

Horacio, como ya se ha dicho, gusta de leer sus poemas a unos pocos amigos entendidos y corresponder igualmente a sus solicitudes en este sentido.

A ello aluden también las palabras *nobilium scriptorum auditor et ultor* (Ibid. 39) cargadas de ironía hacia las recitaciones públicas.

*Auditor*¹ no se refiere, como pretende Fraenkel⁴, a la lectura asidua en privado que uno pueda hacer de determinados autores convirtiéndose así en seguidor y discípulo suyo.

Como aparece muy claro en Juvenal I, 1 (*semper ego auditor tantum? numquam reponam?*) se refiere a la participación como oyente en las lecturas públicas.

Por lo que respecta a *ultor* ni Macleod⁵ ni C. D. Gilbert⁶ encuentran ejemplos paralelos en la literatura latina con el significado de 'salvador', 'rescatador' que Fraenkel le asigna

en este pasaje. Sólo puede significar 'vengador', 'castigador'.

Este sentido adquiere mucha más fuerza si se toma en sentido irónico¹: Horacio escucharía a otros poetas leer sus (de ellos) poemas, pero a su vez les castigaría con la lectura de sus propias obras como venganza por el favor prestado y de esta forma se respaldarían mutuamente.

Es el mismo sentido que tiene el verbo *reponam* del citado verso de Juvenal.

Horacio, como poeta autosuficiente, se niega rotundamente a recurrir a las lecturas públicas y otras degradantes actividades publicitarias para ganarse el voto y la aprobación de la plebe ignorante o de unos gramáticos mediocres, le basta la aprobación de unos cuantos amigos distinguidos y entendidos en la materia.

Considera como un enorme agravio para sus composiciones el que puedan ser utilizadas en las escuelas elementales para enseñar a leer y escribir a los niños.

A su primer libro de epístolas le advierte:

*hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem
occupet extremis in viciis balba senectus.*
(Ep. I, 20, 17-18)

Ya en las Sátiras consideraba una locura querer que sus versos fueran dictados en las escuelas:

*an tua demens
vilibus in ludis dictari carmina malis?
non ego: (Sat. I, 10, 74-76)*

Horacio se contenta con pocos lectores (*contentus paucibus lectoribus*, *Ibid.* v. 74) pero esos lectores deben ser nobles y entendidos (cfr. *Ep.* I, 19, 33-34). Son, sobre todo, sus amigos personales, sus amigos poetas (cfr. *Sat.* I, 10, 81-90) e, incluso, el propio emperador (cfr. *Sat.* II, 1, 84).

También cuenta entre el público entendido a los *equites*, aunque en este tema hay en Horacio una clara evolución.

En efecto en las *Sátiras* está dispuesto a hacer suyas las palabras de Arbúscula (actriz cómica de la época de Cicerón¹):

*nam satis est equitem mihi plaudere, ut audax
contemptis aliis explosa Arbuscula dixit.
(Sat. I, 10, 76-77)*

En las *Epístolas* aunque reafirma la superioridad de la formación y de los gustos literarios de los *equites* frente a la plebe, se percibe una progresiva degradación del buen gusto de los *equites*.

Mientras en *A. P.* 248-249 se dice que si en el drama satírico se repiten continuamente palabras obscenas y soeces se ofenden los caballeros, los patricios y los ricos, en la *Epístola a Augusto* que trata de la actitud del público en la representación en los versos 177-207, no deja Horacio de constatar que incluso los *equites* se ven afectados por cierta pérdida de finura en el gusto literario.

La actitud del espectador romano, calificado de *superbus* en

Ep. II, 1, 215, es totalmente negativa de cara al desarrollo del género dramático en Roma.

Muy poca cosa es capaz de hundir o de animar al poeta ávido de gloria: la indiferencia o la atención del espectador (cfr. *Ibid.* 177-180).

Lo que realmente aterra al poeta audaz que se atreve a lanzarse por esta cuerda floja de las representaciones dramáticas ante una audiencia que no sabe apreciar la calidad poética, es la actitud de los plebeyos, ignorantes y necios que a pesar de ser inferiores a los *equites* en talento y en honor, como son mayoría, están dispuestos a pelearse a puñetazos con los *equites* si éstos no les apoyan cuando en plena representación pretenden reventar la obra, exigiendo espectáculos como boxeo, osos, etc.'

*quod numero plures, virtute et honore minores,
indocti stolidique et depugnare parati
si discordet eques, media inter carmina poscunt
aut ursum aut pugilis; his nam plebecula gaudet.*
(*Ibid.* 183-186)

Pero también los *equites* van perdiendo el buen gusto:

*verum equitis quoque iam migravit ab aure voluptas
omnis ad incertos oculos et gaudia vana.*
(*Ibid.* 187-188)

También los *equites* han sucumbido al atractivo de los espectáculos que suponen principalmente un reclamo y un placer para los ojos. Un placer que Horacio considera vano porque el

placer de la vista carece de la sustancia de las palabras y del contenido y significado de éstas.

Porfirio en su comentario a estos versos da una explicación filosófica de la censura de Horacio hacia los equites:

"Secundum Academicos qui contenderunt oculos nostros in multis falli et ideo visibus non esse credendum, cum sit in pluribus rebus certius quod audiatur."

Pero quizá *incertos oculos* no tiene el significado de 'ojos falibles', 'ojos que inducen a error' sino, como señala Brink, *ad l.*, el de 'ojos inestables, inconstantes, que se mueven constantemente de un lugar a otro' movidos por la curiosidad.

Ciertamente la interpretación filosófica choca abiertamente con A. P. 180-181 donde Horacio afirma que las cosas captadas por el oído afectan al ánimo mucho más lentamente que las expuestas ante nuestros fieles ojos (*oculis fidelibus*) porque lo que se representa en escena a la vista de todos es mucho más vívido que lo que simplemente se narra.

En *Ep. II, 1, 187-188* Horacio se refiere a los efectos escénicos, a los complicados y ostentosos aparatos escénicos, a las masas de extras¹⁸ que deslumbran los ojos del espectador y le distraen del contenido de la obra como indican los vv. 189-193:

*quattuor aut pluris aulaea premuntur in horas
dum fugiunt equitum turmae peditumque catervas;
mox trahitur manibus regum fortuna retortis,
esseda festinant, pilenta, petorrita, naves,
captivum portatur ebur, captiva Corinthus.*

La plebe se siente fascinada por la riqueza de los personajes y apenas presta atención al contenido y valor literario de la obra (cfr. *Ibid.* 204-207).

De ahí que la crítica de Horacio sea no una censura filosófica sino una censura relacionada fundamentalmente con la crítica literaria. Horacio censura en los equites el hecho de que también ellos al igual que la plebe se dejen deslumbrar por lo que en el drama es secundario: el montaje escénico.

En este sentido Horacio se muestra plenamente de acuerdo con la teoría aristotélica:

"El espectáculo, aunque por naturaleza tiende a seducir al público, es lo más extraño al arte y lo menos propio de la poética ya que la fuerza de la tragedia subsiste sin concursos ni actores."¹¹

Más adelante el paralelismo con el texto horaciano es mucho más explícito:

"Ahora bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo y pueden también nacer del entramado mismo de los hechos, lo cual vale más y es obra de un poeta de categoría superior. Pues el mito debe estar compuesto de tal manera que aun sin verlo representar, el que oye contar los hechos se atemorice y se sienta movido a compasión [...] Pero producir este efecto por medio del espectáculo es más extraño al arte y no exige más que recursos materiales."¹²

En este sentido, pues, hay que entender la censura de Horacio hacia los equites de carecer de finura de gusto literario.

Para Horacio la actitud del público romano que acude al

teatro es totalmente demencial y está tan fuera de lugar que constituye por sí misma un variadísimo espectáculo:

*spectaret populum ludis attentius ipsis
ut sibi praebentem nimio spectacula plura;
scriptores autem narrare putaret asello
fabellam surdo. (Ep. II, 1, 197-200)*

Tan grande es el estrépito de las representaciones que es imposible escuchar a los actores: en realidad es como si el poeta contase su obra a un asno sordo.

Durísima la crítica de Horacio hacia el público romano al que se llama aquí asno sordo.

No obstante, a pesar de la selección que Horacio hacía de sus lectores y de su aversión a los gustos del pueblo, Horacio llegó a gozar de gran fama entre el pueblo romano, sobre todo, a raíz de su *Carmen Saeculare*.

La juventud de Roma, ¡la primera de las ciudades!, representada por el grupo de jóvenes que cantaron el *Carmen Saeculare*, orgullosa de su poeta, lo coloca entre los vates que constituyen la delicia de la humanidad

*Romae principis urbium
dignatur suboles inter amabilis
vatum ponere me choros.
(Od. IV, 3, 13-15)*

Más adelante indica que la gente le señala, incluso, con el dedo al pasar:

*quod monstror digito praetereuntium
Romanae fidicen lyrae.
(Ibid. 22-23)*

No trata de disimular la satisfacción que le proporciona su fama adquirida no tanto gracias a un golpe de la fortuna cuanto a los prolongados esfuerzos dedicados a abrir nuevos cauces para la poesía latina.

Como dice Fraenkel¹³ el orgullo de Horacio no está teñido de arrogancia. A pesar de los aplausos no ha olvidado cuán precaria es la aprobación de los lectores, ni ha olvidado que la verdadera fuente de la poesía es la inspiración de los dioses. Por ello reconoce humildemente que todo es obra de la Píeride: *totum muneris hoc tui est (Ibid. 21)*.

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 9

1. En este punto Horacio coincide plenamente con los principios de los *poetae novi* que componen su poesía para un público refinado y selecto. Cfr. CAT. 95, 9-10:

*parva mei mihi sint cordi monumenta <sodalis>
 at populus tumido gaudeat Antimacho.*

2. Horacio suele utilizar este término así como los de *vulgus* y *plebs* para referirse al público, a los lectores o a la audiencia en general. No obstante, *populus* en sí mismo carece de ese matiz despectivo que subyace en los otros dos términos: cfr. A. P. 153, 206, 321, y Ep. II, 2, 203. En A. P. 153 hace coincidir sus exigencias con las del pueblo al recomendar al joven Pisón la necesidad de que los personajes de las piezas dramáticas observen los rasgos y costumbres propios de cada edad.

3. C. D. GILBERT, "Horace, *Epistles* I, 19, 37-40", *C Q* XXVI (1976), p. 110 acepta la variante *adiutor* de algunos manuscritos que puede encajar perfectamente como término técnico de las campañas electorales. Cfr. CIC. *Pro Mur.* 8 y 76; *Pro Mil.* 68.

4. *Vid. supra* el final del capítulo II. B. 3. 3. 4.

5. "The poet, critic,...", p. 373.

6. *Vid. supra* n.3.

7. Cfr. Macleod (*vid. supra* n.5); Warren S. SMITH, "Horace directs a Carouse", p. 266; D. R. SHACKLETON BAILEY, *Profile of Horace*, Cambridge 1982, p. 102.

8. Cfr. *Ad Att.* IV, 15, 6.

9. Cfr. los prólogos de las comedias de Terencio especialmente de *Hecyra*.

10. Cfr. CIC. *Ad Fam.* VII, 1, 2.

11. 1450 b 16 ss.

12. XIV, 1453 b 1-11.

13. *Horace*, p. 409.

4. 10 Amigos y poetas contemporáneos.

En la obra de Horacio hay naturalmente numerosas referencias a cuantos se dedicaban en su época al cultivo de la literatura. En algunas ocasiones se trata de simples alusiones debidas a la amistad o de dedicatorias de algún poema como es el caso de M. Plotius Tucca¹ citado en *Sat.* I, 5, 40 y I, 10, 81 o Gaius Valgius Rufus, poeta épico y elegíaco citado en *Sat.* I, 10, 82 y destinatario de la oda II, 9¹.

En *Sat.* I, 10, 82 cita a Octavius Musa, historiógrafo, amigo también de Virgilio, cuya muerte llora éste en uno de los epigramas del *Catalepton*.

Igualmente historiógrafo parece L. Furnio a quien Horacio califica en *Sat.* I, 10, 86 de *candidus*.

En el mismo pasaje (v. 83) se menciona a M. Aristio Fusco. Porfirio en su comentario a *Sat.* I, 9, 60 lo califica de gramático eminente. En cambio, se contradice a sí mismo en su comentario a *Sat.* I, 10, 83 donde hace de él un poeta en contraposición también al comentario de Ps. Acro *ad l.* Horacio le dedicó la oda I, 22 y la epístola I, 10.

En el mismo verso 83 alaba a los hermanos Viscos por sus juicios literarios. Según los escolios de Horacio (*Schol.* Cruq. y Porph. *ad l.*) fueron además excelentes poetas. Pero se desconoce que tipo de poesía compusieron.

En *Sat. I, 10, 86* Horacio hace mención de su amigo **Servio Sulpicio** a quien Plinio el Joven incluye en una larga lista de poetas eróticos en *Ep. V, 3, 5*.

En fin, en *Ep. I, 4, 3* Horacio pregunta a Tibulo si compone un escrito que sobrepasará los opúsculos de Casio de Parma: *scribere quod Cassi Parmensis opuscula vincat*.

Ps. Acro, *ad l.*, le atribuye elegías y epigramas. Quintiliano (*V, 11, 24*) cita el coliambo de un Casio que es sin duda este autor que escribió además piezas teatrales.

Pero en otras ocasiones las referencias de Horacio tienen mucho más interés para la crítica literaria.

Así, por ejemplo, de Asinio Polión nos dice en *Sat. I, 10, 43-44* que canta las acciones de los reyes en trímetros yámbicos, es decir, que se dedica a la poesía trágica. También le dedica Horacio la primera oda del libro II en la cual ofrece una visión panorámica de la variada actividad desarrollada por Polión como orador, político y militar (cfr. vv. 13-16).

Pero también atestigua Horacio que Polión se ha dedicado a la poesía dramática y en los versos 9-12 le exhorta a interrumpir temporalmente esta actividad para componer una obra histórica sobre la guerra civil entre César y Pompeyo:

*Paulum severae Musa tragoediae
desit theatris; mox ubi publicas
res ordinariis, grande munus
Crecopio repetes cothurno.*

También compuso poemas ligeros como atestiguan Virgilio (*Buc.* III, 86: *Pollio et ipse facit nova carmina*) y Plinio el Joven (*Ep.* V, 3, 5).

Fundanio es un poeta cómico cuya existencia es conocida exclusivamente por Horacio que le considera como el único poeta contemporáneo capaz de escribir amables comedias (cfr. *Sat.* I, 4, 40-42).

En la *Ep.* I, 3 hace referencia a varios jóvenes poetas que integran la *studiosa cohors* que acompaña a Tiberio en una campaña militar en Armenia.

El destinatario de la epístola es Julio Floro a quien también dedicará posteriormente la *Ep.* II, 2 llamándole fiel amigo del bueno y preclaro Tiberio.

Julio Floro es un hombre culto de gran talento, buen orador, abogado y poeta, a quien augura grandes triunfos:

*quae circumvolitas agilis thyma? non tibi parvum
ingenium, non incultum est et turpiter hirtum.
seu linguam causis acuis seu civica iura
respondere paras seu condis amabile carmen,
prima feres hederæ victricis præmia.*

(*Ep.* I, 3, 21-25)

En esta misma carta le pregunta a Julio Floro por la actividad de Ticio, otra joven promesa, que pronto llegará a ser famoso en Roma. Por las palabras de Horacio se deduce que escribía tragedias y poesía lírica intentando nada menos que adaptar la poesía pindárica a la lengua latina:

*quid Titius, Romana brevi venturus in ora?
 Pindarici fontis qui non expalluit haustus,
 fastidire lacus et rivos ausus apertos.
 ut valet? ut meminit nostri? fidibusne Latinis
 Thebanos aptare modos studet auspice Musa
 an tragica desaevit et ampullatur in arte?*
 (Ibid. 9-14)

Se interesa también por Celso de cuya actividad literaria no se sabe nada excepto que Horacio le aconseja que explote sus propias cualidades y recursos y no plagie obras de otros autores:

*quid mihi Celsus agit, monitus multumque monendus
 privatas ut quaerat opes, et tangere vitet
 scripta Palatinus quaecumque recepit Apollo.*
 (Ibid. 15-17)

La *Od.* IV, 2 es una respuesta a Julio Antonio, hijo del triunviro Marco Antonio y casado con Marcela, sobrina de Augusto. Aquél había pedido a Horacio que escribiese un poema al estilo y con la métrica de Píndaro para celebrar el retorno de Augusto tras su victoria sobre los germanos. Horacio declina tal invitación y augura un fracaso total a quien intente tal empresa. Horacio imita el estilo pero no la métrica ya que es imposible que la abeja matina pueda elevarse a las alturas del cisne dirceo.

En cambio Julio Antonio es un *poeta maiore plectro* y Horacio le invita a que cante él las hazañas de Augusto:

*Concines maiore poeta plectro
 Caesarem quandoque trahet feroces
 per sacrum clivum merita decorus*

fronde Sygambros.

(*Od.* IV, 2, 33-36)

Profunda amistad le unía con Lucio Vario a quien cita como amigo en *Sat.* I, 5, 40; I, 9, 22-23 y I, 10, 81.

Tanto Vario como Virgilio gozan de la predilección de Augusto: *Dilecti tibi Vergilius Variusque poetae* (*Ep.* II, 1, 246).

En una época en la que todavía Virgilio no había compuesto la *Eneida*, indica Horacio que Vario era un excelente poeta épico³, superior a todos (cfr. *Sat.* I, 10, 43-44). Y gozaba de gran autoridad en el círculo de Mecenas (*Sat.* I, 5, 39).

Las referencias que Horacio da de Virgilio, manifiestan la profunda amistad que unía a ambos poetas. Virgilio aparece evidentemente en la lista de amigos y entendidos críticos en *Sat.* I, 10, 81. Pero su amistad era más particular; así parece desprenderse de *Od.* I, 3 dedicada a la nave que en el año 19 a.C transportó a Atenas a Virgilio, suplicándole que conserve sano y salvo al que es la mitad de su alma:

*navis, quae tibi creditum
debes Vergilium, finibus Atticis
reddas incolumen precor,
et serves animae dimidium meae.*

(vv. 5-8)

Horacio tiene una opinión inmejorable de Virgilio, así como de Plinio y Vario, de quienes se considera el más íntimo amigo:

Plotius et Varius Sinuessae Vergiliusque

*occurrunt, animae qualis neque candidiores
terra tulit, neque quis me sit devinctior alter.*
(Sat. I, 5, 40-42)

Profunda amistad unía a Virgilio con el crítico Quintilio, reflejada en la *Od.* I, 24 dedicada a consolar al *pius Vergilius* por la irreparable pérdida de su amigo:

*multis ille bonis flebilis occidit,
nulli flebilior quam tibi, Vergili.
tu frustra pius heu non ita creditum
poscis Quintilium deos.*
(vv. 9-12)

Dos referencias hace Horacio a la obra de Virgilio: en la *Sat.* I, 10, 44-45 alude a las *Eglogas* como obras llenas de delicadeza y elegancia (*molle atque facetum*). Y en *Ep.* II, 1, 245 ss. hace un elogio manifiesto de las composiciones épicas de Vario y de Virgilio al declarar a Augusto que a la hora de elegir a los poetas que canten sus hazañas, su juicio ha sido mucho más acertado que el de Alejandro Magno que eligió al pésimo Quérilo. Por ello, jamás tendrá que avergonzarse de su elección y de los regalos que les hace.

En fin, un juicio general sobre el Círculo literario de Mecenas se encuentra en *Sat.* I, 9, 48 ss.. Al poetastro que le aborda en plena calle pidiéndole una recomendación ante Mecenas y ofreciéndole a cambio su inestimable ayuda con la cual sería claramente superior a todos los demás poetas del grupo, responde tajantemente Horacio:

*'non isto vivimus illic
quo tu rere modo; domus hac nec purior ulla est
nec magis his aliena malis; nil mi officit' inquam
'ditior hic aut est quia doctior; est locus uni
cuique suus.*

Así pues, el círculo de Mecenas, aparece, según Horacio, libre de esa carcoma que corroe todo grupo: la envidia y la ambición. Cada uno tiene su propio puesto y no se preocupa de que otro sea más rico o más sabio.

El espíritu abierto de Horacio no podía limitarse a los estrechos límites de un grupo literario, aunque en él se encuentren sus mejores amigos. Horacio mantiene también una relación amistosa con algunos poetas del círculo literario de Mesala, fundamentalmente con Albio Tibulo.⁴

Pero no todos los poetas y escritores contemporáneos eran amigos de Horacio ni todos recibieron su aprobación literaria. Duras críticas dirige en sus *Sátiras* y *Epodos* a algunos poetas contemporáneos.

En algunos casos critica a los que se jactan de escribir mucho; es el caso de Crispino, improvisador inagotable:

*Crispinus minimo me provocat: 'accipe, si vis,
accipe iam tabulas; detur nobis locus, hora,
custodes, videamus uter plus scribere possit'.
(Sat. I, 4, 14-16)*

A lo cual responde Horacio que los dioses hicieron bien en concederle un espíritu de pocas palabras; en cambio, él

(Crispino) imite con su verbosidad el aire encerrado en los fuelles que no cesa de soplar hasta que el fuego ablanda el hierro.

En *Sat.* I, 3, 138-139 le tacha de inepto (*ineptum Crispinum*).

También en *Sat.* I, 10, después de afirmar la asombrosa facilidad de Lucilio para componer versos, se alude a un tal Casio Etrusco, de quien no se sabe prácticamente nada. Quizá fuera anterior a la época de Horacio que utiliza tiempos del pasado para referirse a él:

Etrusci
quale fuit Cassi rapido ferventius amni
ingenium, capsis quem fama est esse librisque
ambustum propriis. (vv. 61-64)

Porfirio, *ad l.* lo identifica con Casio de Parma de *Ep.* I, 4, 3.

La mayoría de los comentaristas consideran errónea dicha identificación dado que generalmente se cree que en los citados versos Horacio parece referirse a una persona fallecida anteriormente.

Si se tiene en cuenta que según opinión general las *Sátiras* fueron publicadas hacia 35 a.C. y se sabe que Casio de Parma fue asesinado por Q. Vario después de la batalla de Accio por orden de Octavio Augusto, no es posible dicha identificación.

No faltan en este siglo voces que argumentan a favor de tal

identificación⁵.

En dos ocasiones a lo largo de la Sat. I, 10 critica duramente a un grupo de oscuros poetastros: Hermógenes Tigelio que no es propiamente un poeta sino un cantor (cfr. Sat. I, 3, 129) que lee libros de poetas e invita a los poetas a su mesa y que dirige una compañía de actores, cómicos, bufones, bailarinas (cfr. Sat. I, 10, 90), Demetrio, Fannio y Pantilio.

A pesar de citarlos varias veces, apenas dice nada de ellos.

De Hermógenes sólo dice que jamás ha leído a los grandes autores griegos de la Comedia Antigua:

*quos neque pulcher
Hermogenes umquam legit neque simius iste
nil praeter Calvum et doctus cantare Catullus.
(Sat. I, 10, 17-19)*

Se desconoce la identidad del *simius iste*, así como el alcance del verso 19. Es posible que se trate de uno de los cómicos, actores o cantores de la compañía de Hermógenes o que se trate de Demetrio puesto que aparecen también unidos ambos en los versos 78-80 y en el verso 90 de la misma sátira.

En este último verso, lleno de ironía y de sarcasmo, les ordena que vayan a llorar entre sus discípulas, las bailarinas o cantoras de la compañía de espectáculos de Hermógenes Tigelio:

*Demetri teque Tigelli,
discipularum inter iubeo plorare cathedras.*

También se desconoce la causa del insulto *simius*: puede deberse según los comentaristas a su fealdad o a que se limitaba a imitar a otros.

Mucho más interesante es la polémica que abre el verso 19 y que en gran medida depende de la interpretación que se dé al infinitivo *cantare*.

Fraenkel⁶ avisa de la importancia de estos versos y aconseja aguzar el oído porque son un grito de guerra, un desafío dirigido contra todo un grupo de literatos, algo muy diferente a la ocasional mofa de algunos oscuros poetastros hecha en el resto de la sátira.

La dificultad estriba en determinar a qué tendencia literaria eran afines Hermógenes y el *simius*.

En aquellos momentos existían dos corrientes contrapuestas: la corriente arcaísta que se erige en defensora de los primitivos escritores romanos y la corriente modernista, la de los seguidores de los *poetae novi* marcados por el alejandrinismo poético.

La dificultad de interpretación de los versos 18-19 ha hecho que Hermógenes y el desconocido simio hayan sido adscritos a una u otra tendencia según el diverso enfoque que se dé al verso 19.

Así, para Perret⁷ Hermógenes sería uno de los que defienden

a los antiguos y se indignan de la severidad de Horacio hacia ellos: "Es el defensor natural de los viejos poetas del repertorio, los Ennio, los Accio, que le dan de vivir" (p. 61).

Para que esto sea posible, se debe interpretar el infinitivo *cantare* en el sentido de 'satirizar con canciones', 'censurar con coplillas'. Y se aduce el ejemplo paralelo de *Sat.* II, 1, 46. En consecuencia, habría que traducir el verso 19 como "no sabe hacer otra cosa que censurar a Calvo y a Catulo".

Como apoyo de esta interpretación argumenta Perret el hecho de que la parodia, utilizada para denigrar, era habitual en esta época: así ocurrió con el *Phaselus* de Catulo (cfr. *Catalepton*, 10), con las *Bucólicas* de Virgilio por un tal Numitorio y también se maltrató algún pasaje de las *Geórgicas* según Quintiliano (cfr. VIII, 3, 47).

Piensa Perret que es imposible que Horacio en esta época haya repudiado ya las naderías y pequeñeces de los alejandrinos y no sueñe más que en restaurar una gran literatura clásica. ¿Cómo habría podido ser amigo de Virgilio que estaba imitando a Teócrito en sus *Eglogas*, o de Polión, entusiasta seguidor de Catulo? ¿Cómo le habrían admitido en el grupo de Mecenas, admirador e imitador de Catulo? ¿Cómo presentaría sus escritos al juicio de Valgio Rufo (cfr. *Sat.* I, 10, 82) admirador de Cinna y de su *Zmyrna*?

Horacio, según Perret, está al lado de los *poetae novi*. No sólo profesa la doctrina neotérica en lo que tiene de más acusado sino que utiliza las mismas imágenes y las mismas palabras en las que éstas se realizan.

Aunque es acertada esta última afirmación puesto que Horacio acepta los planteamientos formales del alejandrinismo⁸, no es aceptable la idea de Perret de que Horacio en esta época no diseñaba las pequeñeces de los neotéricos.

A este respecto conviene recordar que Horacio, ya desde sus primeras composiciones satíricas, tiene un concepto de poesía distinto al de los alejandrinos. Así en *Sat. I, 4* a la verdadera poesía se le exige grandeza (*magna*, v. 44), elevación y fuerza (*acer spiritus ac vis*, v. 46) no sólo en el estilo sino también en el contenido (*nec verbis nec rebus*, v. 47).

Es preciso resaltar también la importancia que Horacio da al contenido de sus sátiras, al carácter moral de éstas, para advertir la diferencia de criterios que le distanciaba de los alejandrinos para quienes el contenido de una composición era lo de menos.

Para B. L. Ulmann⁹ Hermógenes y el simio no son tampoco modernistas seguidores e imitadores de Calvo y de Catuli, los grandes maestros del estilo llano, sino asianistas cuyo gran ídolo sería, según Ulmann, Lucilio. Horacio les atacaría

precisamente por su estilo grandilocuente, lleno de verbosidad y de salvaje invectiva.

En consecuencia, cree que *cantare* tiene aquí el significado de 'hablar' pero con una connotación negativa, es decir, 'satirizar' como en *Sat. II, 1, 46*.

Sin embargo, la mayoría de los intérpretes¹⁰ dan a *cantare* el significado de 'recitar', 'repetir cantando', 'tener en boca'.

Esto no supone la condena de los *poetae novi*¹¹, supone la censura de la estrechez de gusto de algunos simpatizantes, por simple esnobismo, de la literatura modernista, acérrimos entusiastas de Calvo y de Catulo pero incultos e indignos seguidores suyos hasta el punto de desconocer la gran tradición literaria de la época clásica.

Horacio no censura a Catulo y a Calvo; alaba e imita su técnica poética. Pero sus ideales poéticos son ya desde esta época diferentes. Para Horacio el ideal poético alejandrino es insuficiente, le falta grandeza y elevación en el contenido poético.

No le importan en absoluto las críticas que contra él lanzan Demetrio, Pantilio o Fannio:

*men moveat cimex Pantilius, aut cruciet quod
vellicet absentem Demetrius aut quod ineptus
Fannius Hermogenis laedat conviva Tigelli?*

(*Sat. I, 10, 78-80*)

A este Fannio alude también en *Sat.* I, 4, 21, 22 dando a entender que sus escritos llegaron a estar de moda, mientras que nadie lee sus propios escritos: *beatus Fannius ultro / delatis capsis et imagine.*

Es muy posible que Pantilio sea un gramático enemigo de Horacio ya que el calificativo de chinche era tradicional a propósito de los gramáticos: Antiphanes (*A. P.* XI, 322) los llama σῆτες ἀκανθοβάται y su imitador Philippos (*Ibid.* XI, 321) σῆτες ἀκανθῶν.¹²

También censura Horacio la ampulosidad y el estilo hinchado y afectado de Furius citado así simplemente en *Sat.* II, 5, 41

*seu pingui tentus omaso
Furius hibernas cana nive conspuet Alpīs.*

y por el *cognomen* de *Alpinus* en *Sat.* I, 10, 36:

*Turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque
defingit Rheni luteum caput.*

También Catulo censura a un Furio en el poema IX en el que se alude igualmente a los Alpes y al Rin.

Debido a la glosa de Ps. Acro a este pasaje hay quien identifica a este Furio con Furio Bibáculo, amigo de Catulo. Tal es el caso de Francisco Montes de Oca¹³, José Torrens Béjar¹⁴ y F. Villeneuve¹⁵ en sus correspondientes ediciones de Horacio; pero no aportan ninguna explicación. También H. Bardón¹⁶ que cita además a Skutsch, "M. Furius Bibaculus", *R E* VII, 321.

Es más acertada la opinión de K. Nipperdey¹⁷ de que el *Alpinus* de Sat. I, 10, 36 y el Furio de Sat. II, 5, 41 son la misma persona y que este poeta no puede ser Furio Bibáculo.

¿Cómo uno de los *poetae novi*, dice Perret¹⁸, se habría lanzado a escribir una epopeya de al menos once libros? ¿Cómo Bibáculo, enemigo encarnizado de César y de Augusto según Tácito (*Ann.* IV, 34), podía componer un poema cuyo tema parece haber sido una guerra contra los pueblos del norte?

Por otra parte, por Cicerón (*Br.* 132) se conoce la existencia de un tal Furius de Antium al cual Q. Catulo le había ofrecido como tema de un poema la historia de su consulado cuyo acontecimiento más importante había sido una guerra contra los cimbros.

Finalmente, hay en los *Epodos* algunas alusiones a poetas contemporáneos.

El *Epod.* VI va dirigido contra un poeta cuyo nombre no cita Horacio o quizá contra un grupo de poetas que ceba sus críticas en personas que no pueden defenderse:

*Quid immerentis hospites vexas canis
ignavus adversum lupos?
Quin huc inanis, si potes, vertis minas
et me remorsum petis?*
(vv. 1-4)

En el *Epod.* X, 1-2 pide a los dioses el naufragio de la

nave en la cual viaja el pestilente Mevio¹⁹:

*mala soluta navis exit alite,
ferens olentem Maeivium.*

Ya se ha comentado anteriormente la alusión en *Ep. I, 1, 67* a los lacrimógenos dramas de Pupio, un autor trágico cuyo nombre no se encuentra atestiguado en ninguna otra parte.

Horacio fue un poeta de gran personalidad humana y literaria cuyas ideas y actitudes ante la poesía chocaron con frecuencia con las de muchos de los poetas contemporáneos. La amplitud de sus relaciones humanas y sociales motivó que Horacio se viera a veces obligado a realizar, por complacer a sus colegas, determinadas acciones que reprueba abiertamente:

multa fero ut placem genus irritabile vatum.
(*Ep. II, 2, 102*)

Se refiere indudablemente por el contexto a la costumbre de los mutuos cumplidos entre poetas de la cual trata en los versos precedentes.

Parte Horacio de la anécdota de dos hermanos, retórico el uno, y jurisconsulto el otro, que se colmaban mutuamente de elogios. A continuación afirma que esa misma manía azota a los poetas: *quí minus argutos vexat furor iste poetas?* (v. 90)

Inmediatamente después describe una escena llena de plasticidad y de ironía en la cual un poeta lírico (¿él mismo?)

y un poeta elegíaco (¿Propercio?⁷⁰) se llenan de mutuos cumplidos.

Esta manía de los mutuos elogios es enormemente perjudicial para los propios poetas que se forman una idea errónea de sí mismos provocada por las adulaciones de falsos amigos y se muestran profundamente dolidos cuando algún amigo de verdad les reprende un solo verso:

*cum laedimur, unum
si quis amicorum est ausus reprehendere versum.
(Ep. II, 1, 221-222)*

Desaprueba igualmente Horacio, como ya se ha dicho, los certámenes poéticos y los recitales públicos de poesía y manifiesta su intención de entretenerse componiendo versos *quae neque in aede sonent certantia iudice Tarpa* (Sat. I, 10, 38).

Cuando expone su negativa a recitar en público sus poemas, el *irritabile genus vatum* le responde airado que se burla de ellos y que es un creído que piensa que sólo él sabe destilar exquisitos poemas dignos exclusivamente de Júpiter

*'rides' ait 'et Iovis auribus ista
servas: fidis enim manare poetica mella
te solum, tibi pulcher'.
(Ep. I, 19, 46-48)*

Aunque Horacio puede responder irónicamente a estas acusaciones, prefiere, por temor a provocar la agresión de sus rivales, marcharse diciendo que le desagrada ese lugar.

Con razón dice, pues, Horacio que tiene que soportar mucho

para complacer al irritable grupo de los poetas.

NOTAS AL CAP. II. B. 4. 10

1. M. Plocio Tuca era también poeta según la *Crónica* de S. Jerónimo, frag. 23: "Lucio Vario Rufo y Plocio Tuca que convivieron con Virgilio y Horacio, alcanzaron renombre como poetas. Fueron ellos quienes más tarde publicaron la Eneida bajo la advertencia de que no añadiesen nada".

Sus obras se han perdido todas.

Cfr. SUET. *Vita Verg.* 37-40.

2. Para más detalles sobre su obra cfr. H. BARDON, *La lit. Lat. inc.* II, pp. 19-22.

3. No hace Horacio ninguna alusión a sus obras dramáticas. De hecho se conservan las didascalias de su *Thyestes*, muy elogiada por los antiguos: cfr. QUINT. III, 8, 45; TAC. *Dial.* 12 y PORF. *Hor. Epist.* I, 4, 3.

4. Sobre Albio Tibulo cfr. *supra* el apartado 3. 4. 3 sobre la relación de Horacio con los poetas elegíacos.

5. Sobre esta polémica cfr. B. L. ULLMAN, "Hor. and Tib."... pp. 164-167 y más recientemente G. C. GIARDINA, "Or. e Prop."... pp. 40-44.

6. Cfr. *Horace*, p. 129-130.

7. Cfr. *Horace*, p. 50 ss.

8. Cfr. *supra* el capítulo II. B. 2. 5.

9. "Horace, Catullus and Tigellius", *C Ph X* (1915), pp. 294-296.

10. Cfr. M. B. OGLE, "Horace an atticist", *C Ph XI* (1916), pp. 166-167 para quien Hermógenes y el *simius* son imitadores de Catulo al igual que de Lucilio a quienes siguen en sus crudas invectivas (*acre*) desconociendo la inteligente mezcla de broma (*ridiculum*) e invectiva (*acre*) de la Antigua Comedia Griega.

Brink, *Horace on poetry I...*, p. 167; D. BO, *Lex. Hor.*, p. 67 ('cantando imitor'); A. RONCONI en *Orazio. Le Satire*, Firenze 1970, p. 80, traduce por 'tener en boca'; A. COSSARINI, "Hor. Sat. I, 10, 18, *simius iste*", *Maia XXXVII* (1985), pp. 252-253.

11. D. GAGLIARDI en *Orazio e la trad. neot...*, p. 71 n.37 afirma que "en Demetrio Horacio quiere censurar sólo a los simios, a

los pedestres repetidores de los neotéricos, carentes de toda capacidad de inventiva y cerrados a una servil imitación".

12. Tomado de H. BARDON, *La Lit. Lat. incon...II*, p. 115.
13. Cfr. *Horacio*, Méjico 1973, p. 105 n.154.
14. Cfr. *Horacio. Odas y Sátiras*, Barcelona 1963, p. 210, n.9.
15. Cfr. *Horace*, n. *ad l.*
16. Cfr. *La Lit. Lat. incon...I*, pp. 348-350.
17. Cfr. *Opuscula*, pp. 449 ss.
18. Cfr. *Horace*, pp. 57-58.
19. También Virgilio nombra a este poeta en *Egl.* III, 90.
20. Cfr. *supra* el apartado 3. 4. 3 sobre la relación de Horacio con los poetas elegíacos.

C. ESTUDIO LEXICOLOGICO.

Una vez concluido el estudio sobre la concepción horaciana de la obra poética y la figura del poeta, se ha elaborado un léxico de términos literarios y estilísticos tal como han sido interpretados en el precedente estudio de los escritos de Horacio, fundamentalmente los escritos literarios.

Este léxico comprende:

- términos propios de la lengua y las disciplinas literarias (Retórica, Poética, Crítica Literaria, Métrica) como *poema, poesis, poeta, vates, versus, carmen, satira, epos, elegi, tragoedia, iambus, spondeus, trimetrus, saturnius*, etc.

- términos procedentes de la lengua común que adquieren connotaciones literarias (a veces en su sentido propio, otras veces en sentido figurado) llegando incluso en ocasiones a convertirse en términos técnicos de las disciplinas mencionadas: *res, ordo, verba, aura, vena, spiritus, ingenium, sapientia, ars, os, vis, iudex, macula, dormire, acer, gravis, humilis, parvus, bonus, malus, levis, tenuis*, etc.

- términos de *realia* que a manera de representación o símbolo están insertos en la lengua literaria: *cothurnus, palma, scaena, lyra, fides, lima, plectrum, toga, sal*, etc.

En algunos casos se ha abordado el estudio del origen,

antecedentes y desarrollo histórico de algunos términos. Pero no ha parecido conveniente extenderlo a la totalidad del léxico por no ser el propósito de este trabajo hacer una historia de la lengua literaria, sino simplemente constatar y esclarecer su uso en los autores objeto de este estudio.

ACER

'Vigoroso', 'enérgico' (*Ep.* II, 1, 165). Denota una cualidad íntimamente relacionada con el *genus grave*¹ ya que aparece generalmente en contextos relacionados con la épica o la tragedia: así Aquiles (*A. P.* 121) debe ser *acer*.

Acer alude también a la agresividad y virulencia de determinadas invectivas satíricas que deben ser hábilmente moderadas y suavizadas con un lenguaje festivo y chistoso (cfr. *Sat.* I, 10, 14).

Vid. infra POETA y SPIRITUS.

ACTOR - ACTUS - AGERE

'Poner en escena una pieza dramática', 'representar un determinado hecho o acción' se designa en latín con el verbo *agere*.

También en castellano se utiliza un verbo derivado de este verbo latino para expresar algo muy semejante y próximo

semánticamente: el verbo actuar.

En los escritos literarios de Horacio el verbo *agere* tiene como complementos las palabras *fabula* en *Ep.* II, 1, 82, *res* en *A.P.* 82 y 179 y *quae* (= *poemata*) en *A.P.* 277.

En este último texto aparece marcada la oposición *canerent* *agerentque* que pone de manifiesto la naturaleza del drama clásico como combinación de canto y movimiento o acción de los personajes con diálogos o monólogos sobre la escena.

En la oposición *canerent* *agerentque* el verbo *agere* es el término negativo que por su sentido mucho más amplio puede englobar al término *canere* siempre que no se quiera o no sea necesario hacer ninguna precisión.

Actor es la 'persona que lleva a cabo la representación dramática', 'la persona que actúa en escena representando el papel de un personaje determinado de una obra dramática: *A.P.* 193 y *Ep.* II, 1, 204.

Al igual que en Terencio, también designa a la persona que defiende una causa judicial, el 'abogado': *actor* / *causarum* (*A.P.* 369-370).

Actus es 'cada una de las partes en que se estructura una pieza dramática y su representación escénica': *A.P.* 129, 189,

194.

En cuanto al origen y número de actos de una pieza dramática *vid. supra* pp. 355-356.

Deducere in actus (A.P. 129) es una expresión que significa 'transformar', 'convertir (un poema épico) en una tragedia', 'hacer una versión dramática' de un poema épico.

El verbo *deducere* también se utiliza en la terminología literaria con el sentido metafórico de 'tejer', equivalente a 'escribir': *vid. infra POEMA y VERSUS* con el verbo *deducere*.

ADSPIRARE - ADESSE

En A.P. 204 ambos verbos están relacionados con la actuación musical que toda representación dramática encerraba.

Adspirare es 'dar el tono musical' al coro y a los actores para que entonen adecuadamente sus cánticos.

Adesse alude al acompañamiento musical en esos mismos cánticos del coro y de los actores.

ADLINERE

En A.P. 446 el complemento directo es *atrum signum* y el complemento indirecto *incomptis versibus* que ha sido objeto de dos interpretaciones dada la ambigüedad que presenta el verbo *adlinere* que puede traducirse por 'extender un líquido o

ungüento sobre un objeto embadurnándolo' o 'extender un líquido o ungüento junto a algo'. En el texto horaciano sería 'trazar una línea negra sobre un verso' o 'trazar una línea negra junto a un verso'.

También contribuye a dicha ambigüedad la expresión *transverso calamo* de este mismo pasaje que los comentaristas y escoliastas interpretan de forma diversa.

Así Ps. Acro en su comentario *ad l.* dice: "*non transverso calamo sed transverso apice*", con lo cual Horacio habría empleado una sinécdoque al utilizar semánticamente el todo por la parte.

En cambio, Cruquius, *ad l.*, interpreta *transverso* como *in transversum ducto* de forma que Horacio habría empleado una metonimia al usar en el campo semántico la causa por el efecto.

Incluso podría pensarse en una enálage del adjetivo *transverso* poéticamente referido a *calamo* en lugar de a *signum*.

Según estas apreciaciones se puede traducir este pasaje de dos formas:

a) (el crítico honesto) trazará con la pluma una línea negra transversal sobre los versos desaliñados y sin adornos. b) (el crítico honesto) trazará con la pluma sostenida oblicuamente una línea negra junto a (= en el margen) los versos desaliñados y sin adornos.

Horacio está hablando de un procedimiento utilizado en crítica literaria y que consiste en hacer una señal a los versos que se consideraban defectuosos. Ahora bien, ¿cuál es la práctica concreta? ¿Tachar el verso con una línea transversal o simplemente señalarlo como defectuoso con una señal al margen?

Brink, *ad l.*, apuesta por la segunda interpretación y ve una alusión al obelo de Aristarco: un procedimiento de crítica textual que consistía en hacer un trazo horizontal junto a los versos considerados espurios en el margen del manuscrito. Se supone que este procedimiento sería empleado también por los críticos literarios para señalar los versos defectuosos.

En cambio, Rostagni, *ad l.*, aboga por la primera interpretación y argumenta que el obelo era exclusivamente utilizado para indicar los pasajes espurios y cita CIC., *Ad Fam.* IX, 10.

Son posibles las dos interpretaciones y muy posiblemente existieron esas dos formas de mostrar el desacuerdo con determinados versos. Sin embargo, tomando apoyo en el contexto más amplio del pasaje y a la propia etimología del verbo *adlinere*, quizá sea preferible la interpretación b) sostenida por Brink.

En efecto, *ad-linere* parece significar etimológicamente 'extender un líquido junto a', que en nuestro pasaje sería

'trazar una señal, una línea negra en el margen junto a un determinado verso'.

En cuanto al contexto, en el verso 450 se encuentra el nombre de Aristarco, insigne gramático alejandrino que estandarizó el uso de determinados signos de crítica textual y se hizo célebre por su severidad en la crítica textual recurriendo con mucha frecuencia al obelo. Habría así una referencia a ello en el verso 447.

Por otra parte, el crítico literario al que alude el verso 445, además de sincero y competente, es un hombre culto y educado. El modelo que nos había propuesto en el verso 338 era Quintilio el cual pide por favor, *sodes*, a quienes le recitaban sus poemas en busca de consejo o juicio crítico, que corrijan tal o cual verso o les ordena con cierta energía borrarlos. No se trata de un ejercicio de escuela sino de alguien que presenta un poema en busca de opinión. Parece mucho más elegante y educado hacer una señal al margen de los versos defectuosos llamando discretamente la atención sobre ellos e invitándole a corregirlos que tacharlos con una línea oblicua que da la sensación de una reprobación total y de querer imponer a toda costa la obligación de corregirlos.

AEMULARI

Od. IV, 2, 1: en este pasaje el complemento directo es *Pindarum*. *Aemulari* consiste aquí en tratar de igualar e incluso superar a Píndaro en cuanto poeta, es decir, tratar de imitar dignamente la poesía pindárica sabiendo mantener su enorme calidad y elevación.

También se encuentra este término de Terencio (*Andr.* 20).

Vid. supra pp. 95 y 420 ss.

AESTIMARE.

En *Ep.* II, 1, 48 *aestimare virtutem*: 'apreciar, juzgar la calidad' de los poetas o, lo que es lo mismo, de sus poemas.

También aparece en *Ep.* II, 1, 21 en el sentido más general de 'saber apreciar o juzgar'.

ALTUS, -A, -UM.

Vid. infra POETA.

AMARE

En el ámbito de la crítica literaria significa 'gustar', 'sentir afición por' y tiene como complemento directo a *mea opuscula* en *Ep.* I, 19, 36 y un *eadem* genérico en *Ep.* II, 2, 58 que luego se desarrolla en *carmine, iambis, Bionneis sermonibus*,

los primeros tipos de composiciones que Horacio escribió.

AMPULLA - AMPULLARI

Ampullae (A.P. 97) son las palabras ampulosas y altisonantes que utilizan habitualmente los personajes de la tragedia pero que deben evitar en determinadas ocasiones cuando tratan de inspirar la compasión en el espectador.

Ampullatur (Ep. I, 3, 14) significa es esta misma línea 'escribir con palabras rimbombantes y altisonantes' para conseguir ese estilo elevado que es propio de la tragedia.

Sobre su relación con los términos griegos λήκυθος y ληκυ-
θίζειν y el origen de la metáfora cfr. Rostagni y Brink, *ad l.*

ANIMUS

En A.P. 27 *animi* equivale a *nervi* del verso anterior al cual va unido con la conjunción -que y se trata de una cualidad tanto del contenido como del estilo: la energía, la fuerza, la garra. En Ep. I, 19, 24 todavía se añade un matiz más fuerte: la pasión, la cólera, la indignación, θυμός, de Arquíloco, reflejada en sus composiciones yámbricas (cfr. *infra sequi*).

En A.P. 100 *animum agere* equivale al griego ψυχαγωγεῖν y es considerada como una de las características fundamentales de la poesía: seducir, arrebatarse el espíritu. (Vid. *supra* las pp. 567,

571, 576 ss.)

En A.P. 250 *nec aequis accipere animis* significa 'no acoger con ánimo favorable' más que 'no acoger con ecuanimidad'. El sujeto son los *equites Romani* y el complemento directo las palabras obscenas y difamatorias de los sátiros.

Se basa esta interpretación en el hecho de que en este pasaje Horacio describe al público, a los espectadores como jueces ya que a continuación dice que no le concederán a este tipo de obra la corona del premio. Además ambas frases van unidas con la conjunción -ve que implica una disyuntiva en la cual las dos opciones son equivalentes o se las considera como tales. Y, ciertamente, no acoger con ánimo favorable una obra y no concederle el premio es evidentemente lo mismo.

Vid. supra pp. 104 ss.

Inopis, pusilli, raro et perpauca loquentis animi (Sat., I, 4, 17-18). En esta ocasión *animus* equivale a *natura*, a *ingenium* del poeta: el conjunto de facultades mentales y espirituales que le vienen dadas ya al poeta desde su nacimiento. Significaría, pues, 'de naturaleza (de espíritu) pobre, pequeña, poco locuaz'.

APTARE - APTUS - APTE

Se trata de algunos de los diversos términos que Horacio emplea con bastante frecuencia para expresar el importante

principio del *decorum*.

El verbo *aptare* que aparece en *Ep.* I, 3, 13 y *Od.* II, 12, 4 tiene el significado de 'adaptar', 'adecuar' o, dicho perifrásticamente, 'hacer apto para, hacer adecuado a'.

El adjetivo *aptus*, -a, -um se encuentra en *A.P.* 81 con el significado de 'adecuado, apropiado para'. Cien versos después *A.P.* 178 se halla sustantivado y estrechamente unido a *adiunctus*, -a, -um con los significados de 'cualidades y rasgos de carácter apropiados y adecuados a cada edad del hombre'.

El adverbio *apte* con el verbo *haerere* en *A.P.* 195 indica igualmente el principio del *decorum*: 'ajustarse adecuadamente a'.

ARGUERE

A.P. 449: 'Denotar', 'denunciar', 'hacer constar como erróneo'.

Es uno de los numerosos verbos que señalan la actividad del crítico literario.

ARS

Parece ser que en un principio el término *ars* designaba 'la

habilidad, el talento natural' para desarrollar una determinada actividad y vendría a equivaler a lo que se entiende por 'cualidad o virtud'. En este sentido se ha interpretado en *A.P.* 31 (*vid.* pp. 198 ss. donde se intenta justificar esta interpretación y donde se aportan otros pasajes horacianos a los que hay que añadir *Od.* IV, 1, 15: *centum puer artium*: 'un joven de cien cualidades').

Generalmente, sin embargo, *ars* aparece con el significado de 'arte', es decir, un conjunto de reglas y procedimientos de una profesión u oficio e, incluso, algunas veces, como *Ep.* I, 14, 44, equivale simplemente a 'oficio': *exercere artem*: 'practicar un oficio'.

Salvo en *Epod.* XVII, 81 donde se alude al arte de Canidia, es decir, la magia, *Carm. Saec.* 63 donde la alusión es a la medicina y *Sat.* II, 4, 35 referida al arte culinario, Horacio se refiere siempre a las artes que buscan la distracción y el goce estético aunque nunca quedará descartada la utilidad. Horacio designa, pues, con este término lo que se suele llamar 'bellas artes'. A ellas alude de forma general en *Ep.* II, 1, 156 y posiblemente en *Ep.* II, 1, 261 aunque hay quien piensa que existe una hendiadís con la palabra *numeris* y que se refiere a la poesía (cfr. Brink, *ad l.*)

Ars alude a la música en *A.P.* 214 y *Od.* I, 12, 9; a la

pintura y escultura en *Ep.* II, 1, 242 y sus realizaciones concretas, cuadros y esculturas, en *Ep.* II, 1, 203 y *Od.* IV, 8, 5.

En relación con la poesía se encuentran las siguientes expresiones:

- *in arte tragica* (*Ep.* I, 3, 4): 'en el arte de componer tragedias, en la composición de tragedias'.

- El *ars* entendida como técnica de composición poética, como conjunto de procedimientos poéticos utilizados en la composición literaria que origina un modo peculiar de composición en cada autor se encuentra en: *Ep.* I, 19, 27: *carminis artem Archilochi*: 'la técnica poética de Arquíloco, sus recursos y procedimientos poéticos, su modo de componer yambos'; *Od.* IV, 9, 3 (*non ante vulgatas per artis*) tiene el significado de 'procedimientos poéticos no conocidos anteriormente' en Roma, es decir, la lírica eolia; y *A.P.* 262: *ignoratae [...]* *artis*, y *Ep.* II, 1, 59.

- Como término contrapuesto a *ingenium* o *natura*, *ars* implica conocimiento de las reglas y procedimientos de la composición poética y maestría y dominio técnico para llevarlas a la práctica. Así se entiende en *A.P.* 295 y 408 y en *Od.* IV, 6, 29-30. (*Vid. supra* pp. 555 ss.).

- Finalmente, en *Ep.* II, 2, 43 significa 'conocimientos

teóricos, doctrina', concretamente alude a conocimientos y doctrinas filosóficos.

AUCTOR

En su sentido primigenio de 'persona que garantiza, que ratifica, que confirma algo' se encuentra en *Sat.* I, 4, 80.

En *A.P.* 45 y *Od.* I, 28, 14 tiene el significado de 'autor' en cuanto responsable de una obra literaria.

Y en *Sat.* I, 10, 66 designa claramente al 'fundador, al inventor, al creador, εὐρετής', de un nuevo tipo de poesía, de un nuevo género literario (*vid. supra* pág. 516 ss. y n.35) lo mismo que en *A.P.* 77 (*vid. supra* p. 455).

AUDERE

Es un verbo repetidamente usado por Horacio en contextos literarios (*Ep.* II, 1, 166 y 258; *A.P.* 10, 125, 242, 287 y 382) con el sentido de 'lanzarse a la aventura de una composición poética o a la aventura de intentar lograr novedades en el campo del estilo'. Denota, pues, la osadía, el atrevimiento poético.

AUDITOR

En *Sat.* I, 10, 8; *A.P.* 100 y 149 designa 'al público, al auditorio' que asiste a una representación dramática. En cambio,

en *Ep.* I, 19, 39 *auditor*, como se verá posteriormente en Juvenal, se refiere a la 'persona que acude a escuchar la lectura pública de alguna composición literaria'.

AULAEUM

Aparece en dos ocasiones en los escritos literarios de Horacio y ambas en plural para designar el 'telón' de las representaciones dramáticas.

Durante la actuación de los actores el telón permanece recogido: *aulaea premuntur*, *Ep.* II, 1, 189, pero no en la parte superior del escenario sino en la parte inferior. Así, al contrario que en la actualidad, 'levantar el telón' suponía dar por finalizada la representación. En cambio, *manere aulaea* (*A.P.* 154) significa 'contemplar la representación hasta el final, hasta que se levanta el telón' e implica que la obra ha gustado al público y que ha tenido éxito.

AURA

Multa aura (*Od.* IV, 2, 25) aunque mantiene relación con el sentido primigenio de 'viento, soplo de viento', aquí está usado en sentido figurado como 'poderosa inspiración' y da la idea de inspiración como algo que es concedido a través del soplo de la divinidad (*vid. infra SPIRITUS*).

BARBITOS

Es un grecismo utilizado por Horacio en varias ocasiones para designar la 'lira' en cuanto instrumento que acompaña musicalmente a la poesía lírica: *Od.* I, 1, 34; I, 32, 4; III, 26, 4. (*Vid. infra TESTUDO*).

BENE - BONUS

Como término de crítica literaria *bene* aparece en *A.P.* 428 y se refiere a la expresión *versus factos* del verso anterior e indica la perfección y la calidad poética. Está en un campo semántico muy próximo a los otros dos adverbios que aparecen junto a él, *pulchre*, *recte*.

Para *bonus*, -a, -um *vid. infra CARMEN* y *POETA*.

Para el comparativo *melior*, *melius* *vid. DICERE* y *POEMA*.

BREVIS - BREVITAS

La *brevitas* (*Sat.* I, 10, 9) 'la concisión', 'la brevedad' es una de las cualidades que debe poseer tanto el contenido como el estilo de un poema.

Brevis (*A.P.* 25 y 335) es el calificativo aplicado al poeta que alcanza o busca la concisión en el contenido y en la dicción. (*Vid. supra pp.* 253 ss.)

CAMENA

(*Vid. infra MUSA, PIERIDES, PIMPLEA*)

Se trata de un término latino que designaba en un principio a las ninfas de las fuentes las cuales pronto se identificaron con las nueve Musas (*novem Camenis, Carm. Saec. 62*), hijas de Zeus y de la titánide Mnemosine, patrocinadoras e inspiradoras de las actividades artísticas, especulativas y espirituales entre las cuales se encuentra, por supuesto, la poesía, considerada como un don suyo (*Sat. I, 10, 45; Od. II, 16, 38*). Por eso el poeta es un ser consagrado a ellas, un ser del que toman posesión y que se hace así propiedad suya (*Od. III, 4, 21*).

En cuanto a los calificativos que acompañan a *Camena*, unos se deben a atributos que tradicionalmente se les asigna: *dulces Camenae*, (*Ep. I, 19, 5*), 'agradables' a causa del placer y agrado que produce el arte. Otros calificativos son simplemente geográficos: *Graiae Camenae* (*Od. II, 16, 38*), *Dauniae Camenae* (*Od. IV, 6, 27*), es decir, la Musa de Horacio ya que era originario de Daunia o Apulia; *Ceae Camenae* (*Od. IV, 9, 7*), las Musas de Ceos, de donde procedían Píndaro y Simónides. A veces también reciben el calificativo del poeta al que inspiran: *Pindaricae Camenae* (*Od. IV, 9, 6*).

Debido a que las Camenas conceden la inspiración poética,

se llega a la identificación de ambas en virtud de una metonimia. Por eso admite calificativos como *insignis*, 'distinguida, notable, célebre, excelsa'. Así *Od.* I, 12, 39, *referam insigni Camena*, 'cantaré a..., celebraré a... con mi excelsa o distinguida Camena (=inspiración)'.

Además el término *Camena* puede significar también 'poema' en virtud de una metonimia. Así se encuentra en *Ep.* I, 1, 1. Consiguientemente, aparecen aplicados a *Camena* calificativos procedentes del carácter propio de los poemas de un determinado género literario o autor: *Alcaeí minaces / Stesichorive graves Camenae* (*Od.* IV, 9, 7-8) que podría traducirse igualmente por "las amenazadoras Musas de Alceo y las graves (serias, enérgicas por su proximidad a la epopeya) de Estesícoro" o por "los amenazadores poemas de Alceo y los elevados poemas de Estesícoro"; *tragicae genus Camenae* (*A.P.* 275): 'el género de la Musa que inventó la tragedia (Euterpe)', 'la poesía trágica'.

CANERE - CANTARE - CANTOR - CANTUS

Se entienden *canere* y *cantare* tanto en el sentido de 'componer poesía que se ha de cantar (o recitar al menos) con acompañamiento musical en honor de alguien o de algo', como en el de 'cantar o recitar con acompañamiento musical composiciones

poéticas'.

Así, *canere* alude a las composiciones trágicas en *Sat.* I, 10, 43; a la lírica en *Ep.* II, 2, 80, *Od.* IV, 2, 13, 33, 41 y 47; y a los cantos efectuados por el coro en las representaciones de tragedias en *A.P.* 277.

Cantare se refiere a la composición de poesía épica en *A.P.* 136 y *Od.* II, 9, 19 y a la poesía lírica en *Od.* I, 6, 19; II, 19, 11 y III, 1, 4. En cambio, en *Ep.* I, 19, 9 significa 'recitar' o 'cantar cualquier tipo de poesía', mientras que en *Od.* III, 28, 9 alude a 'cantar himnos en honor de los dioses', es decir, a 'cantar poesía lírica'.

También puede significar 'tocar un instrumento musical' (*A.P.* 414).

Para el significado de *cantare* en *Sat.* I, 10, 19 *vid. supra* pp. 631-635.

Por lo que se refiere a *cantus*, en *Od.* I, 24, 2-3 *lugubris cantus* no son otra cosa que las *neniae*, una de las formas tradicionales de la lírica (*vid. infra NENIAE*). Y en *Od.* II, 12, 13-14 *dulces cantus* alude a otra de las formas líricas que los alejandrinos denominaron *ἔρωτικὰ*, de contenido amoroso.

Cantor: como término que puede interesar al mundo de la representación dramática, se encuentra en *A.P.* 155 donde designa a la persona que pide la ovación de los espectadores al final

de la representación. El problema radica en identificar a esa persona puesto que *cantor* significa 'cantor' y 'músico'. Así el *vos plaudite* podría ser pronunciado por el flautista que acompañaba musicalmente los *cantica*. Pero a juzgar por las obras de Plauto y Terencio la invitación a aplaudir podía ser también hecha por un actor en nombre de toda la compañía. En este caso actor equivaldría a *histrío* por sinécdoque o sustitución de lo más amplio por lo más reducido.

En efecto, un *histrión* era al mismo tiempo o podía serlo un actor que gesticula, que representa acciones y un cantor que efectúa los *cantica*. Por tanto cantor y actor pueden ser la misma persona. Así Porph. *ad l.*: '*cantor*', *is qui agit*. Hay que tener en cuenta que la escena final solía estar compuesta por *cantica*.

Pero también se sabe (LIV. VII, 2) que a veces un cantante sustituía con su voz a la mala voz del actor que es este caso se limitaba a gesticular y representar la acción haciendo "play-back". En este caso *cantor* designaría con toda propiedad a este cantante.

A pesar de las dudas de Brink, *ad l.*, creo que hay que optar por estas dos últimas posibilidades a tenor de las comedias de Plauto y Terencio y de la interpretación de Porfirio.

CARMEN

Puede significar 'canto' como en *Od.* III, 28, 13 donde en el verso 9 se encuentra el verbo *cantare* (cfr. también *Od.* I, 7, 6; II, 13, 33; III, 11, 24; IV, 1, 24; 6, 43; 13, 36; 15, 30; *Epod.* IX, 5 y *Ep.* II, 1, 138).

Pero generalmente aparece con el significado de 'composición en verso, poema, poesía en general' como en *Ep.* I, 13, 17; *A.P.* 351, 401, 403 y en otros muchísimos pasajes que se van a ir citando a continuación.

A veces *carmen* designa al poema lírico: *Ep.* II, 2, 59; *Od.* II, 19, 1; otras a la poesía dramática: *A.P.* 91 y 220 y *Ep.* II, 1, 185; otras a un poema épico *A.P.* 129 y *Od.* I, 6, 2 y a la poesía satírica en *Sat.* II, 1, 63.

Serán analizados ahora los adjetivos y verbos que aparecen con este sustantivo.

- *Aeolium carmen* (*Od.* III, 30, 13): 'la poesía lírica eolia', la de Safo y Alceo fundamentalmente.

- *Amabile carmen* (*Ep.* I, 3, 24): 'un poema agradable, atractivo, placentero'.

- *Bona carmina / mala carmina*. *Bona carmina* (*Sat.* II, 1, 82): 'versos estéticamente buenos, excelentes'. En cambio, *mala carmina* (cfr. FRAENKEL, E., "Beckmann, Zauberei und Recht in Roms Frühzeit", *Gnomon* I (1925) 195) alude en un principio al

aspecto legal y moral y equivale a 'versos injuriosos o infamantes' (*Sat.* II, 1, 82). En singular *malum carmen* es un 'poema difamatorio' (*Ep.* II, 1, 153).

Pero por un juego de palabras, en contraposición con *bona carmina*, también Horacio deja entrever un sentido estético para *mala carmina* como 'versos de mala calidad' (*vid. supra* pp. 276). Y este sentido estético es el único que se percibe en *Ep.* II, 2, 106, así como en *Sat.* II, 5, 74: *mala carmina scribet*.

- *Carmina certantia* (*Sat.* I, 10, 38): designa a las 'composiciones destinadas a la recitación pública dentro de un certamen poético ante un juez o árbitro poético'.

- *Exactis minime distantia carmina* (*Ep.* II, 1, 72): 'poemas mínimamente distantes de la perfección', esto es, casi perfectos (*vid. supra* pág. 272 n.2).

- *Emendata carmina* (*Ep.* II, 1, 71): 'poemas corregidos' y, por tanto, 'correctos'.

- *Exspectata carmina* (*Ep.* II, 2, 25): 'versos o poemas esperados con impaciencia y deseados' por el público o los amigos del poeta.

- *Famosum carmen* (*Ep.* I, 19, 31): 'poema difamatorio'.

- *Foedum carmen* (*Ep.* II, 1, 236): 'poema burdo, tosco, que repugna y desagrade por la mala calidad de sus versos'.

- *Iliacum carmen* (*A.P.* 128): Es un 'poema del ciclo

troyano' y no sólo la Iliada o los diversos cantos de la Iliada. (Vid. *supra* pág. 324).

- *Intactum carmen* (Sat. I, 10, 66): 'poesía no tocada, no compuesta anteriormente por poeta alguno', es decir, 'un nuevo tipo de poesía'.

- *Latinum carmen* (Od. I, 32, 3-4): 'poema lírico en latín'.

- *Laudabile carmen* (A.P. 408): 'poema merecedor de elogio, digno de alabanza, es decir, un poema bueno, perfecto'.

- *Carmina linenda cedro et levi servanda cupresso* (A.P. 331-2) 'poemas dignos de ser untados con aceite de cedro para una mejor conservación del pergamino y dignos de ser preservados en una caja de pulido cedro evitando así la acción destructora de la polilla y del tiempo en general'.

Unos poemas que merecen tales cuidados son unos poemas buenos, de una calidad poética indiscutible. Se trata, pues, de una metáfora para señalar la excelencia poética.

- *Maeonium carmen* (Od. I, 6, 2): 'poema meonio' equivale por antonomasia a 'poema épico' ya que Meonia era la región de Asia Menor donde se hallaba Esmirna, una de las ciudades que se disputaban la cuna de Homero.

- *Mixtum (remixtum) carmen* (Epod. IX, 5; Od. IV, 1, 24 y 15, 30): 'canto musical producto de la mezcla de varios instrumentos musicales, sobre todo de la lira y la flauta'.

- *Operosa carmina* (Od. IV, 2, 31-32): 'poemas laboriosos', compuestos a costa de mucho esfuerzo, mucho sudor y uso continuo de la lima.

- *Parvum carmen* (Ep. II, 1, 257-258): 'poema pequeño' pero no tanto por su extensión cuanto por la falta de elevación de estilo. Poema, pues, insignificante, indigno de la majestad del emperador por pertenecer al *genus tenue*.

- *Parvum carmen* es un poema pequeño pero de gran finura y esmerada elaboración. Es el ideal de los poetas alejandrinos primero y de los neotéricos después.

- *Praesectum decies carmen* (A.P. 294): 'poema recortado diez veces'. Se trata de un uso metafórico de *praesequare* que viene a equivaler a la también expresión metafórica de la *labor limae* porque en ambos casos se trata de eliminar del poema todo lo que es defectuoso o innecesario y reducirlo a unas proporciones armónicas y perfectas, bien podando y cortando, bien limando las asperezas y defectos.

- *Promissum carmen* (A.P. 45 y Epod. XIV, 7): 'poema prometido', aquél que el artista se propone escribir, es el poema tal como aparece conformado en su mente y que se convierte así en la causa formal, usando terminología aristotélica.

- *Privata ac prope socco digna carmina* (A.P. 90-91): 'versos ordinarios, vulgares y casi apropiados para la comedia',

es decir, 'versos que utilizan palabras y tono propio de la vida privada cotidiana'.

Es posible que bajo la expresión *privata carmina* esté subyaciendo la definición de comedia atribuida a Teofrasto: ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περλοχὴ (DIOMEDES, *Ars Gram.* III, G. L. K. I, p. 488, 4) puesto que evidentemente el *privatus* latino corresponde al ἰδιωτικὸς griego.

- *Pulchra carmina* (*Ep.* II, 1, 72): 'poemas bellos'. El adjetivo *pulcher* aparecerá posteriormente también con *poemata* y designa la perfección que surge de la armonía entre las diversas partes y componentes de un poema; aparece así estrechamente ligado a la unidad del poema y al *decorum* entre los diversos elementos que lo integran.

- *Rude carmen* (*Sat.* I, 10, 66): 'poesía tosca, basta' porque no está suficientemente trabajada y elaborada.

- *Saliare carmen* (*Ep.* II, 1, 86): 'canto sagrado de los Salios', sacerdotes encargados del culto al dios Marte. Dicho canto se ejecuta anualmente en el mes de Marzo como inicio de la campaña militar para pedir la protección del dios Marte durante dicha campaña.

- *Spectanda carmina* (*Sat.* I, 10, 39): 'poemas destinados a la representación dramática' y por tanto a su contemplación por parte de los espectadores.

- *Tragicum carmen* (A.P. 220): 'poema trágico, tragedia'.

En cuanto a las expresiones verbales veáanse las siguientes:

- *Carmina non prius audita cantare* (Od. III, 1, 2-3).

Tratándose de las odas, ha de entenderse *carmina* como poemas líricos que los griegos siempre cantaban con acompañamiento de lira. Aunque Horacio no cantase sus poemas líricos, mantiene la expresión por tratarse de un elemento esencial de la tradición lírica. *Non prius audita* resalta la idea de una poesía nueva, como ya se ha explicado en las pp. 417 ss.

- *Carmen castigare* (A.P. 293). Del significado real y concreto de 'castigar un poema' que no da buen sentido, se pasa por metonimia a 'corregir un poema', es decir, al efecto que produce el castigo o al menos a la finalidad que persigue.

- *Carmen coercere* (A.P. 293): 'mantener un poema dentro de sus límites', es decir, eliminar todo lo superfluo y defectuoso recortándolo, limándolo (como hacen los podadores y escultores), o sea, corregirlo hasta alcanzar la perfección.

- *Carmina componere* (Ep. II, 2, 91 y 106; Sat. II, 1, 63): 'componer versos, componer poemas'. En el primer texto se refiere específicamente a poemas líricos.

- *Carmen/carmina condere* (Ep. I, 3, 24; A.P. 436 y Sat. II, 1, 82-84): expresión arcaizante equivalente a la anterior,

'componer un poema', 'componer versos'.

- *Carmen deducere* (vid. *DEDUCERE*).

- *Carmina delere* (*Ep.* II, 1, 69-70): Horacio lo utiliza con el significado de 'destruir los poemas' (de Livio Andrónico).

- *Carmen/carmina dicere* (*Od.* IV, 12, 9-10; *Carm. Saec.* 8): 'cantar un canto, unos cánticos' bien con instrumento musical, bien con la voz simplemente. *Dicere* está, pues, utilizado en un sentido muy amplio.

- *Carmina dictare* (*Sat.* I, 10, 75; *Ep.* II, 1, 71 y 110): en los primeros pasajes se refiere a una práctica escolar: el dictado de determinados textos por parte del maestro. En cambio, en el último se refiere a la acción de dictar versos a un secretario o amanuense, cosa que se puede hacer incluso mientras se cena. No obstante, el verso horaciano no implica necesariamente la simultaneidad de ambas acciones.

Vid. *infra* *VERSUS DICTARE*.

- *Feminis grata carmina dividere* (*Od.* I, 15, 15): literalmente significa 'dividir los versos, separar los diversos miembros que los componen' en base a las pausas y al ritmo propio de cada uno de ellos. Quizá el término que pueda traducir mejor el *dividere* latino sea el castellano 'modular' teniendo en cuenta su etimología latina relacionada con *modus*, 'medida', 'ritmo', 'compás'. *Carmina dividere* significaría,

pues, 'modular', 'cantar versos con acompañamiento de cítara ateniéndose a una serie de divisiones rítmicas'.

Feminis grata carmina: 'poemas agradables, gratos a las mujeres'.

- *Carmen/carmina fingere* (Ep. II, 1, 227; A.P. 240, 331; Od. IV, 2, 32): *fingere* en su sentido primigenio es 'dar forma, modelar' y se aplica especialmente a todas las artes figurativas pero también a aquellas cuya materia prima es la palabra porque evidentemente también un discurso y un poema tienen y adquieren una forma determinada.

Carmen fingere es, pues, 'dar forma a un poema', 'componer un poema' y *carmina fingere*, 'componer versos', 'componer poemas'.

Vid. infra VERSUS FINGERE.

- *Carmen reddere* (Od. IV, 6, 43): 'reproducir un canto lírico que alguien ha enseñado previamente'. Puede, no obstante, traducirse simplemente por 'entonar un canto', 'ejecutarlo'.

- *Carmen reprehendere* (A.P. 292): 'censurar, desaprobar un poema'.

- *Carmina scribere* (Sat. II, 5, 74 y Ep. I, 19, 3): 'escribir versos', 'escribir poemas'.

- *Carmen sequi* (A.P. 240): 'tratar de obtener un poema', es decir, 'intentar componer un poema'.

- *Nec diu vivere carmina* (EP. I, 19, 2): La vida de un poema es su pervivencia en la memoria de los hombres; su fama depende de su calidad y perfección. 'No pueden perdurar mucho tiempo los poemas o los versos...'.

CERTARE

Con el sentido de 'competir o participar en un certamen poético', ya sea lírico o dramático, se encuentra en *Sat.* I, 10, 38 y *A.P.* 220.

CESSARE

Aparece en *A.P.* 357. Del significado puntual de 'tardar' se pasa sucesivamente por metonimia a 'no venir' y posteriormente a 'estar ausente'. Después del plano físico se pasa al plano psíquico 'ausentarse mentalmente', 'relajar la atención que un trabajo requiere' y en consecuencia por metonimia 'cometer una negligencia, un error, una falta en la tarea que se realiza'. Este es precisamente el significado que aquí presenta este término, tratándose evidentemente de faltas y descuidos en la composición poética.

CITHARA

La cítara es un instrumento musical semejante a la lira

pero con caja de resonancia de madera. Se utilizaba también como acompañamiento en el canto de poemas líricos. Horacio la utiliza indistintamente junto a los términos *lyra*, *barbitos*, *fides* y *testudo*: *Od.* I, 31, 20; III, 4, 4; III, 9, 10; III, 15, 14.

En *Od.* I, 15, 15 le acompaña el adjetivo *imbellis* que por enálage califica como en *Od.* I, 6, 10 a la poesía lírica del *genus tenue* en oposición a la poesía épica perteneciente al *genus grave*.

COLOR

'Tono': *vid. supra* pp. 239 ss.

Tragicus color (*A.P.* 236): 'tono propio de la tragedia'.

Con un poco menos de precisión puede traducirse por 'estilo', como indica C. W. Macleod: "*Color* in the language of literary criticism means style"².

Para D. Bo en este pasaje y en *A.P.* 86 *color* equivale a '*forma, species, facies*'³, manteniéndose así en un plano más general, el que alude al aspecto externo o apariencia de las cosas, de los géneros literarios en este caso.

COMIS

Vid. infra *LIBELLUS* y *POETA*.

COMMUNIS

Vid. supra pp. 320 ss.

COMOEDIA

Para la definición aristotélica de la comedia *vid. supra* pág. 2.

La comedia puede definirse como una 'composición dramática en verso destinada a la representación de acciones y situaciones risibles de una serie de personas de la vida cotidiana que utilizan el lenguaje ordinario de todos los días', en la que alternan los diálogos y los cantos con acompañamiento musical.

En este sentido se utiliza en *Sat. I, 4, 45; Ep. II, 1, 169* y personificada aparece en *A.P. 93*.

En tres ocasiones se alude a la Antigua Comedia Griega, la comedia de Eupolis, Cratino y Aristófanes entre otros. En dos ocasiones se utiliza para ello la expresión *comoedia prisca* (*Sat. I, 4, 2* y *I, 10, 16*) y *vetus comoedia* en *A.P. 281*.

COMPONERE

En su sentido etimológico significa 'poner juntos diversos elementos'. En el campo semántico que aquí se estudia esos elementos son las palabras y todo lo que ellas comportan (ideas, sonidos, ritmo métrico...).

Componere será, pues, 'colocar y ordenar las palabras de una forma determinada para obtener determinados resultados estilísticos y determinadas unidades literarias que van desde el verso hasta la obra en su conjunto: *versus componere, carmina componere, sermones componere, res gestas componere*.

Ahora bien, *componer*, que en principio es sólo una etapa del proceso de la creación literaria, acaba por designar a todo el proceso literario y su materialización en la escritura. De ahí la equivalencia entre *componer* y *escribir*: *Sat. II, 1, 3* y *A.P. 35*. Esta ambivalencia entre simple etapa de la actividad literaria y resultado final de la misma se aprecia perfectamente en *Ep. II, 1, 76*: *crasse compositum illepideve*, 'compuesto sin finura y sin gracia'. *Crasse*: 'de forma grosera, sin pulir los defectos, sin arte y sin maestría'. *Illepide*: se refiere tanto al ingenio como a la belleza: 'sin ingenio y sin gusto'. (*Vid. infra LEPIDUS*).

CONSTARE

Cuando se construye con dativo como en *A.P. 127*, significa 'estar de acuerdo con...', 'ser coherente con...' los elementos constitutivos de la propia personalidad y de ahí 'tener consistencia interna'. Aparece referido a los personajes de las piezas dramáticas. Y está profundamente relacionado con el

principio del *decorum*.

CONVENIRE

'Venir juntos', 'darse juntos', de ahí 'estar de acuerdo con', 'ser conveniente para', 'ser congruente o coherente con'.

Es uno de los términos que Horacio utiliza en diversos pasajes para designar el principio del *decorum*: *Od.* III, 3, 69; *A.P.* 119, 226 y 316; *Ep.* II, 1, 57.

CORONA

'La corona' de hiedra como símbolo de victoria y éxito literario aparece en *A.P.* 250 y *Sat.* I, 10, 48 en sentido metafórico (cfr. *Ep.* I, 3, 5: *prima feres hederæ victricis præmia* e igualmente *Od.* I, 1, 29: *me doctarum hederæ præmia*). Y en *Ep.* II, 2, 96 en sentido real, aludiendo a la corona de hiedra que se entregaba a los que vencían en certámenes poéticos.

CORRIGERE

Etimológicamente es 'poner recto' algo defectuoso, 'corregir' una falta literaria con el fin de conseguir la perfección (corrección) estético-literaria: *A.P.* 438.

COTHURNUS

Es un calzado con una suela muy elevada que utilizaban los actores trágicos con el fin de adquirir mayor altura y con ello apariencia de grandeza y majestuosidad: *A.P.* 280 y *Sat.* I, 5, 64.

Por metonimia llegó a equivaler a tragedia: *A.P.* 80 y *Od.* III, 1, 12.

CRASSE

Vid. supra COMPONERE.

CRIMEN

'Acusación', 'inculpación' y también por metonimia la causa, el motivo de la acusación es decir el 'delito', la 'falta', el 'defecto': *A.P.* 262.

CRITICUS

En *Ep.* II, 1, 51 designa a la persona capaz de juzgar, de emitir un juicio, literario en este caso, sobre algo, una composición poética.

Es un grecismo derivado del adjetivo griego κριτικός, -ή, -όν, derivado del verbo κρίνω, 'separar', 'distinguir', 'juzgar'. Puede referirse tanto al erudito que practica la crítica textual

(cfr. CIC. *Ad fam.* IX, 10, 1) como al que practica la crítica literaria. En el pasaje horaciano designa al crítico literario y es el único caso conocido en que aparece *criticus* en la poesía latina clásica. (Vid. *infra* IUDEX y GRAMMATICUS.)

CURRERE

'Correr', 'fluir', 'deslizarse', 'avanzar'. Se utiliza en sentido figurado como término de la crítica literaria. Horacio lo usa en este sentido en dos ocasiones referido a *versus* (*Sat.* I, 10, 1) y a *sententia* (*Ibid.* 9).

Vid. infra FLUERE y VERSUS IRE.

CHARTA

Término derivado del griego *χάρτης* y que significa primeramente 'hoja de papel', 'hoja de papiro preparada para escribir en ella': *Sat.* I, 4, 36 y *Ep.* II, 1, 113.

Por metonimia también significa aquello que se escribe en un papiro, es decir, 'escrito', sea en prosa o en verso. A veces se sabe por el contexto a qué tipo de escritos o de obras se refiere el autor. Así en *Sat.* I, 4, 101 y 139 y I, 10, 4 Horacio lo utiliza para referirse a sus propias sátiras. En *Od.* IV, 9, 31 alude a sus odas. En otras ocasiones *chartae* hace referencia a los escritos poéticos en general, sean suyos o ajenos: *Od.* IV, 8, 21; *Ep.* I, 13, 6 y II, 1, 35.

En tres ocasiones aparece acompañado de un adjetivo:

- *Graecae chartae* (*Ep.* II, 1, 161): 'los escritos griegos', es decir, 'la literatura griega'.
- *Ineptae chartae* (*Ep.* II, 1, 270): 'escritos que no son aptos, que no son adecuados, que no guardan el principio del *decorum* y que por tanto son literariamente malos'.
- *Socraticae chartae* (*A.P.* 310): 'libros de filosofía moral' .
(*Vid. supra pp.* 557-558).

CHORUS

Designa en un principio a la danza que se ejecuta en

círculo juntamente con otras personas. Puede tener este sentido en *Od.* II, 12, 17 y III, 4, 25.

Por metonimia pasó a designar al grupo de personas que danzan y cantan: *Od.* I, 1, 31; II, 5, 21; *Carm. Saec.* 75 y *Ep.* II, 1, 134.

Este doble sentido pueden tener *Od.* I, 4, 5 y IV, 7, 6.

En este sentido designa también al coro de las tragedias y comedias: *A.P.* 193, 204 y 283.

Finalmente pasó a significar simplemente 'grupo de personas'. Así se encuentra en *Ep.* II, 2, 77: *scriptorum chorus* y en *Od.* IV, 3, 15: *inter amabilis / vatū [...]* *choros*.

DECET - DECOR - DECENTER - DECORARE - DECUS - DECORUM

Algunos de estos términos los usa Horacio para expresar en latín el concepto del τὸ πρέπον griego: *decet* (A.P. 106 y 308), *decor* (A.P. 157), *decenter* (A.P. 92). Sobre este concepto *vid. supra* pp. 180 ss.

En cambio, otros expresan no tanto la idea de la conveniencia o de la propiedad y adecuación cuanto la consecuencia que de ello se deriva. Lo apropiado implica buena disposición y ésta, a su vez, belleza, elegancia, esplendor, gloria, honor. Así (y siempre dentro del ámbito literario):

- *verbum decorum* (Ep. II, 1, 73) significa 'palabra conveniente y adecuada' pero también 'elegante';
- *merere decus* (A.P. 286) es 'merecer honor, gloria'.
- *decorare* (Ep. II, 1, 266): 'honrar', 'ensalzar', 'dignificar';
- *dedecorare* (Ep. II, 1, 245): 'desdecir de', 'ser motivo de deshonor para'.

DEDUCERE

En varias ocasiones se encuentra utilizado este verbo en contextos y expresiones literarios partiendo siempre de su significado original de 'llevar de un lado a otro':

Iliacum carmen deducere in actus (A.P. 129): 'conducir, desarrollar un poema del ciclo troyano en actos', es decir,

'transformar un poema épico en una pieza dramática', 'llevar a la escena acciones narradas en poemas épicos'.

Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos (Od. III, 30, 13-14): 'haber llevado la poesía eolia a los ritmos latinos', es decir, 'haber adaptado a la lengua latina la poesía eolia' añadiendo un nuevo tipo de versos a la métrica latina.

Es posible que exista aquí una doble enálage con el pertinente intercambio de adjetivos: *Aeolios modos - Itala carmina*, que eliminaría algunas dificultades de interpretación de este verso que podría entonces traducirse perfectamente como 'haber llevado los ritmos eolios a la poesía itálica'.

Del sentido primero de 'llevar de un lugar a otro' deriva evidentemente el de 'extender', 'desarrollar', 'estirar', 'tejer'. En este sentido debe entenderse: *versus deducere* (Sat. II, 1, 4) que en sentido figurado significa 'desarrollar, tejer versos' o, lo que es lo mismo, 'componer o escribir versos'. E igualmente la expresión *poemata deducta* que se encuentra en Ep. II, 1, 225, teniendo en cuenta el ablativo instrumental que lo acompaña: *tenui filo*, debe traducirse por 'poemas tejidos' manteniendo así la metáfora horaciana perfectamente admisible en castellano.

DELECTARE

'Atraer con halagos' y de ahí 'complacer', 'deleitar'. En este caso el agente del deleite es la poesía: *Od.* IV, 1, 23 y 12, 11; *Ep.* II, 1, 155, II, 2, 59 y 127 y *A.P.* 333 y 344.

Sobre esta función de la poesía *vid. supra* pp. 567 ss.

DELERE

En la crítica literaria significa 'borrar', 'tachar', incluso 'destruir' todo o parte de lo escrito que sea defectuoso, con la intención de corregirlo y alcanzar la perfección: *A.P.* 389 y 440 y *Ep.* II, 1, 69.

(*Vid. supra* *CARMINA DELERE*)

DELICTUM

'Falta o error literario' que surge como consecuencia del abandono (*linquere*) de la perfección: *A.P.* 347 y 442.

DETERERE

Sólo aparece en *Sat.* I, 10, 69 y con un significado bastante ambiguo.

En un principio significa 'frotar', 'rozar' y por tanto 'desgastar'. Pero está aplicado a un genérico *multa* y puede referirse a 'frotar con una lima', es decir, 'limar', 'pulir'

los versos o un escrito en general. Avala este significado el *limatior* del verso 65.

Pero también puede significar 'frotar con la parte posterior del punzón' (*stilum*, v. 72) en cuyo caso equivaldría a 'borrar', 'raspar' con el fin de 'corregir' o, incluso, 'destruir' lo escrito anteriormente.

El procedimiento es, pues, ambiguo, la finalidad parece clara: corregir o destruir lo defectuoso.

DICERE - DICTUM

Dicere es repetidamente utilizado por Horacio para designar la actividad literaria. En principio significa por tanto 'decir algo por escrito', 'narrar o relatar por escrito', casi simplemente 'escribir' o 'describir': *A.P.* 334, *Od.* II, 12, 10.

A veces utiliza este término en conexión con la poesía épica, poesía que narra las acciones de héroes o reyes con el objeto de celebrarlas en el sentido etimológico de la palabra, es decir, de hacerlas célebres y famosas.

Igual finalidad tiene determinado tipo de poesía lírica, que, además, es una poesía destinada al canto. De ahí que junto a 'narrar' pueda adquirir por metonimia el significado de 'cantar', 'celebrar' especialmente cuando tienen por objeto a una persona: *Ep.* II, 1, 252; *Od.* I, 6, 5; I, 12, 13 (obsérvese

en este pasaje la fuerte connotación que le da el ablativo *laudibus* del verso siguiente y la equivalencia con el *celebrare* del verso 2), I, 12, 25; II, 12, 14; II, 13, 30; III, 25, 7; III, 28, 16; III, 30, 10; IV, 2, 19 (obsérvese la sinonimia con *canit* del verso 13); *Carm. Saec.* 76.

Con estos mismos significados utiliza Horacio varios participios: *Ep.* I, 1, 1 y I, 19, 32 (equivalente al *indictum* de *Od.* III, 25, 8) y *Od.* IV, 9, 21.

Especialmente interesante es el uso de *dicere* con un adverbio de modo:

- *ambigue dicere* (*A.P.* 449): 'expresarse de forma ambigua', es decir, que pueda interpretarse en dos o más sentidos aquello que se dice o escribe y, por lo tanto, pueda causar duda.

- *nimis antique dicere* (*Ep.* II, 1, 66-67): 'expresarse, escribir demasiado a la antigua', es decir, con un estilo y un lenguaje pasado ya de moda.

- *dure dicere* (*Ep.* II, 1, 66-67): 'escribir con aspereza'. El descuido en la unión de las palabras y en el ritmo origina versos sin pulir, duros al oído.

- *egregie dicere* (*A.P.* 47): *vid. supra* pág. 212.

- *ignave dicere* (*Ep.* II, 1, 67): 'escribir sin energía, sin garra'. En principio significa 'escribir sin poner cuidado y

atención, de una forma indolente' de donde surge la falta de energía.

- *iocosius dicere* (Sat. I, 4, 104): 'expresarse con excesiva jocosidad', abusando de las bromas.

- *liberius dicere* (Sat. I, 4, 103-104): 'decir o escribir algo transpasando los límites habituales de la libertad de expresión', 'expresar algo demasiado libremente'.

- *lucidum dicere* (Od. II, 12, 14): 'cantar, celebrar poéticamente de un modo brillante'.

- *melius dicere* (Ep. I, 2, 4): 'expresar con más calidad literaria'.

- *planus dicere* (Ep. I, 2, 4): 'expresar con más llaneza', es decir, con un lenguaje más habitual y común y, por tanto, más claro.

- *proprie dicere* (A.P. 128): *vid. supra* pp. 320 ss.

Horacio utiliza también en varios pasajes el participio sustantivado *dictum*, -i, término que equivale a 'palabra o conjunto de palabras emitidas que constituyen una unidad de significación'. Es decir, que *dictum* se refiere siempre al contenido, a la semántica de la palabra y no a su forma.

Así en A.P. 367 *dictum* equivale a 'precepto', en A.P. 273 a 'dicho ingenioso', 'agudeza', 'chiste'. De ahí que *inurbanum*

dictum sea un 'chiste de mal gusto, grosero, falto de elegancia, finura, gracia e ingenio', mientras que *lepidum dictum* es un 'chiste gracioso e ingenioso'.

En plúral se encuentra también en dos ocasiones al menos:

- *immunda ignominiosaque dicta* (A.P. 247): 'palabras obscenas e ignominiosas'. *Immunda dicta* son 'palabras de contenido no limpio', de ahí, 'sucias y obscenas'; *ignominiosa dicta* significa etimológicamente 'palabras que atentan contra el buen nombre, la fama y la honra de una persona'.

- *absona dicta* (A.P. 112): etimológicamente *absonus* significa 'que carece del tono justo y, por tanto, apropiado'; de ahí el sentido real y figurado de 'discordante', 'que desentona'. *Absona dicta* son palabras que desentonan, es decir, inadecuadas e inapropiadas por su contenido y que no respetan el principio del *decorum*.

Se reafirma, pues, el hecho de que *dictum* alude siempre al contenido de las palabras.

DICTARE

(Vid. *supra* CARMINA DICTARE).

DIGNUS - DIGNE

De la misma raíz que *decus* y *decet*, el adjetivo *dignus*,

-a, -um designa a la persona u objeto 'que tiene méritos, que merece'. De ahí que se pueda traducir en un principio por 'merecedor de', 'digno de': *Sat.* I, 10, 72; II, 3, 4; *A.P.* 138, 191, 282-283.

Pero también, y en consonancia con su propia etimología que lo relaciona como hemos dicho con *decet*, *decorum*, etc., puede indicar conveniencia, adecuación, propiedad, es decir el concepto de *πρέπον*, aunque siempre subyaga también el concepto de mérito. Quizá porque es apropiado para algo o alguien aquello que tiene méritos de cara a algo o a alguien. Así,

- *prope socco / dignis carminibus* (*A.P.* 90-91) son los versos 'apropiados casi para la comedia' o 'los versos dignos simplemente de la comedia'.

- *intus / digna geri* (*A.P.* 182-183): 'acciones dignas de ser realizadas en el interior', es decir, fuera de escena. Pero evidentemente da mucho mejor sentido si se traduce por 'acciones que conviene que ocurran o se relicen fuera de escena'.

- *munus Apolline dignus* (*Ep.* II, 1, 216): 'ofrenda digna de Apolo', es decir, 'apropiada para Apolo'.

Y en este mismo sentido aparece también el adverbio *digne*:

- *digne vertere* (*Ep.* II, 1, 164): 'traducir o adaptar (las tragedias griegas) de una forma adecuada y apropiada' a la

calidad de los textos originales griegos, a la elevación propia del estilo trágico y al carácter del pueblo romano.

- *digne scripserit* (*Od.* I, 6, 14): 'podría escribir dignamente', es decir, 'como es debido', 'de forma conveniente'.

DISCREPARE

Utilizado en *A.P.* 152 en el sentido de 'disentir', 'estar en desacuerdo', expresa la necesidad de unidad y *decorum* entre el contenido de las diversas partes de una pieza dramática.

DITHYRAMBUS

Es un término de origen griego que designa a los 'poemas compuestos en honor de Baco': *Od.* IV, 2, 10.

DIVINUS

Vid. infra MENS y VATES.

DOCERE

En *A.P.* 288 *docere* tiene como complemento directo a *fabulas praetextas et togatas* y está utilizado como término técnico puesto que *docere fabulam* es 'llevar a escena una obra dramática', 'representarla'.

Se trata de un calco semántico de *διδάσκειν*, término

técnico griego que se explica por el hecho de que en un principio eran los poetas los que 'instruían' al coro y a los actores.

DOCTUS

Este adjetivo designa a la 'persona instruida y culta' y pone de manifiesto uno de los ideales de la poesía alejandrina que recogerán también posteriormente los poetas augústeos.

El *perfectus poeta* debe ser una persona culta: *Sat.* I, 10, 87: *Ep.* II, 1, 56 y 117 y *A.P.* 318. (*Vid. supra* p. 559).

También el crítico literario debe ser una persona culta: *Sat.* I, 10, 52. (*Vid. supra* pp. 304 ss.).

Parece igualmente que algunos actores tenían fama de doctos: *doctus Roscius* (*Ep.* II, 1, 82).

DONARE

En *A.P.* 250 *donant fabulam corona* significa 'premiar a la obra dramática, en este caso un drama satírico, con la corona', símbolo del éxito literario.

DORMITARE

Del sentido real de 'dormitar' se pasa por metonimia al sentido figurado de 'descuidarse', 'cometer una negligencia' que

es el significado que presenta en A.P. 359. El mismo sentido tiene también en el verso siguiente la expresión *obrepere somnum*.

DUCERE

Al igual que ya se ha visto en *DEDUCERE*, del significado original de 'llevar', 'extender', 'desarrollar' deriva el sentido metafórico de 'componer' o 'escribir' cuando el complemento directo es *versus*, *carmina* o el nombre de alguno de los diversos géneros literarios como en *Sat. I, 10, 74: forte epos ducit*.

También se utiliza en *Ep. II, 1, 83* como sinónimo de *existimare*: 'estimar', 'juzgar', en el sentido concreto de hacer juicios o valoraciones literarias.

(*Vid. infra POEMA*)

DULCIS

Aparece en dos ocasiones en A.P. como término del mundo literario: en el verso 343 aparece sustantivado: 'lo agradable', 'lo placentero', 'el placer que produce el arte'; en el verso 99 acompaña al sustantivo *poemata* con el mismo significado.

Dulcis es calco semántico de ἡδύς que es de la misma raíz que ἡδονή. No se trata del placer puramente intelectual que nace

de la belleza y perfección de un poema sino de un placer que afecta también a los sentimientos y emociones del lector o del espectador.

Califica también como 'agradables' y 'amables' a las Camenas en *Ep.* I, 19, 5: *dulces Camenae* y en *Od.* I, 26, 9: *dulcis Piplea*.

En varias ocasiones *dulcis* califica a los poemas y melodías líricas y en este aspecto puede, al igual que *mollis*, *facetus*, etc, hacer referencia al *genus tenue*: cfr. *Od.* II, 12, 13; III, 9, 10 y IV, 3, 18.

DURUS

En *Od.* II, 12, 2 califica de 'cruel' a Aníbal como personaje propio de un poema épico y por tanto del *genus grave* con un marcado contraste con *mollibus / citharae modis* (vv. 2-3) que sugiere la poesía del *genus tenue*.

Vid. infra POETA y VERSUS.

EDERE

Significa 'dar al público', 'editar': *A.P.* 390.

ELEGI, -ORUM

'Versos o poemas elegíacos': *Ep.* II, 2, 91.

En *A.P.* 77 llevan el sustantivo *exigui*, 'exiguos', 'pequeños' por oposición a la grandeza y dignidad de la poesía épica de la cual habla en los versos precedentes.

Y en *Od.* I, 33, 2-3 va con el adjetivo *miserabiles*, 'dolientes', 'que suscitan la compasión y la conmiseración'.

Vid. supra pp. 451 ss.

ELOQUIUM

En *A.P.* 217 aparece *eloquium insolitum*: 'expresión o lenguaje insolito'.

EMENDARE

Vid. supra *EMENDATA CARMINA*.

EMITTERE

'Dar a conocer', 'publicar': *A.P.* 77 y *Ep.* I, 20, 6. En sentido propio sería 'hacer salir fuera lo que uno tiene o guarda en su interior o bajo su custodia'.

Con el sentido más específico de 'dar a conocer lo que uno ha descubierto o inventado' aparece en *A.P.* 77.

EPOS

Es un préstamo del griego que aparece en *Sat.* I, 10, 43 para designar a la 'poesía épica' que en este caso es calificada con el adjetivo *forte*, 'enérgica', 'llena de fuerza', que es uno de los términos propios del *genus grave*.

ERRARE - ERROR

'Equivocarse en un juicio o apreciación poética': *Ep.* II, 1, 65.

Error (*A.P.* 308) es el 'error', la 'equivocación' en poesía que posteriormente aparece personificado en la figura del *poeta vesanus* (*A.P.* 454 ss.).

EVENTUS

'Desenlace de una pieza dramática': *A.P.* 148.

EXACTUS

Vid. supra CARMEN.

EXEMPLAR

Indica simplemente 'modelo' a imitar (como *A.P.* 317) sin el matiz concreto de 'modelo o patrón ideal' que pudiera ponerlo en relación con doctrinas metafísicas platónicas o aristotélicas⁵.

Según el contexto puede tratarse de un 'modelo moral' como en *Ep.* I, 2, 8 y *Ep.* I, 19, 17, o de un 'modelo literario' como en *Ep.* II, 1, 58 y *A.P.* 268.

En cambio, el término *exemplum* siempre aparece en Horacio en sentido moral.

EXPONERE

En sentido propio es 'sacar fuera lo que uno tiene dentro y ponerlo a la vista de otros'. En *A.P.* 89 *versibus exponere... res* significa, pues, 'exponer un asunto en verso'.

FABELLA

'Cuento', 'pequeña historia ficticia': *Ep.* II, 1, 200. No debe identificarse necesariamente con lo que habitualmente se entiende por fábula, aunque algunas veces pueda ser así, como se aprecia en *Sat.* II, 6, 78, donde además aparece con el calificativo de *anilis*, 'propias de una anciana'.

FABULA

Horacio utiliza el término en sentido amplio de 'narración ficticia de peripecias variadas'. Cfr. a título de ejemplo *A.P.* 339, *Sat.* I, 1, 70 y *Od.* I, 4, 16.

Por ello *fabula* puede designar también a un poema épico como en *Ep.* I, 2, 6, aunque generalmente designa a todo tipo de 'obra dramática'.

En ocasiones se utiliza como vocablo genérico para designar a cualquier pieza dramática, sea tragedia o comedia: *A.P.* 190, 320 y 339.

Otras veces alude a determinados subgéneros dramáticos: *Ep.* II, 1, 80 alude a la *fabula togata* de Atta y *A.P.* 176 a la *fabula palliata* de Plauto.

En *A.P.* 319-320 aparece precisada con una serie de calificativos y complementos:

- *speciosa fabula*: 'obra dramática vistosa'.

- *morata recte fabula*: 'pieza dramática con una buena representación de los caracteres'.

- *fabula nullius veneris, sine pondere, sine arte*: 'obra dramática carente de belleza poética, de peso en sus palabras y de arte, es decir, de maestría técnica en la composición poética'.

- *cadat an recto stet fabula talo* (Ep. II, 1, 176): Ya se ha visto anteriormente la expresión *stare fabula* en Terencio (vid. *supra* pp. 76 y 127) con el significado de 'tener éxito'.

Según Heinze y Brink, *ad l.*, Horacio no piensa aquí en este sentido, sino en la consistencia interna de la obra. La metáfora estaría tomada, según Heinze, de lenguaje de los luchadores: A Plauto no le importaría si la obra es mala o se derrumba su estructura interna por falta de solidez y consistencia o si se sostiene apoyada sobre unos pies rectos y firmes, es decir, si es buena a consecuencia de su consistencia interna.

FACETUS

Aparece en dos ocasiones en las Sátiras horacianas referido a cualidades literarias: Sat. I, 4, 7 como una cualidad de Lucilio: 'ingenioso', 'gracioso', 'salado'.

El tipo de humor de Lucilio es objeto de los más opuestos calificativos por parte de los comentaristas de Horacio:

"agresive, censorius wit" lo considera G. L. Hendrickson⁶; "agresive, bitter wit" según B. L. Ullmann⁷ mientras que para otros como R. Heinze⁸, M. Puelma Piwonka⁹ o G. C. Fiske¹⁰ sería un humor fino y educado porque identifican este *facetis* con *comis et urbanus* de *Sat.* I, 10, 65.

Por otra parte, N. Rudd¹¹ prefiere traducirlo en este pasaje simplemente por 'witty' o en todo caso por persona que tiene 'a satirical wit'. Pero más adelante (p. 336) afirma que dado es sentido ambiguo de *facetis* en *Sat.* I, 4, 7, Horacio habría precisado su sentido en *Sat.* I, 10, 5-17 donde parece indicar que las *facetiae* de Lucilio tendían con demasiada frecuencia a ser toscas e hirientes.

En *Sat.* I, 10, 44 *facetis* designa uno de los rasgos de la poesía bucólica de Virgilio: 'la gracia', entendida no humorísticamente como en el pasaje precedente sino como 'una belleza y una elegancia agradables y llenas de donaire'.

En este segundo caso *facetis* señala una de las características propias del *genus tenue*¹².

C. N. Jackson afirma¹³ que *facetis* sólo aparece en un sentido estilístico en este pasaje y quizá en *Sat.* I, 4, 7 como epíteto de Lucilio.

Tanto M. B. Ogle¹⁴ como N. Rudd¹⁵ niegan acertadamente que en *Sat.* I, 4, 7 *facetis* pueda referirse a las cualidades del *genus*

tenue como demuestra claramente el verso 8 y los que le siguen y la consistencia entre la valoración de Lucilio por parte de Horacio en las sátiras I, 4 y I, 10.

(*Vid. supra* pp. 415 y 502).

FACUNDIA

'Facilidad de palabra o de elocución', 'elocuencia': A.P. 41 y *Od.* IV, 7, 23.

En A.P. 184 debido a una enálage, se encuentra *facundia praesens* en lugar de *facundia praesentis nuntii*. Y en A.P. 217 tiene un matiz peyorativo debido al calificativo *praeceps*: la degeneración de la facilidad de palabra se convierte en verbosidad inconsciente.

FAMA

En A.P. 119 *fama* es la 'tradición literaria', sea histórica o mitológica, transmitida de generación en generación.

Para la oposición *fama / ficta* *vid. supra* pp. 318-319.

FASTIDIRE

'Sentir aversión', 'desdeñar' todo lo moderno, incluida la producción literaria: *Ep.* II, 1, 22.

FAVERE - FAUTOR - FAVOR

Favere significa en un principio 'ser favorable a', 'aplaudir a', 'ser partidario de': *Ep.* II, 1, 8 y *Od.* III, 24, 46.

Para el significado de 'guardar silencio' que se encuentra en la expresión *favete linguis* (*Od.* III, 2, 1) véase *supra* la explicación expuesta en pp. 115-117.

Fautor (*Sat.* I, 10, 2 y *Ep.* II, 1, 23): 'partidario', 'defensor'.

Favor (*Od.* IV, 8, 26): 'favor', 'apoyo', 'actitud y trato favorable' de los vates hacia una determinada persona aclamándola y ensalzándola.

FESCENNINUS

Es un adjetivo derivado de la ciudad etrusca de Fescennium (Cfr. PORPH. *ad l.*, PAUL. FEST. 86 (M)).

En el mismo lugar Paulo Festo ofrece como segunda opción la posibilidad de que derive de *fascium*, 'miembro viril'. La opción primera es la que generalmente se acepta.

La *Fescennina licentia* (*Ep.* II, 1, 145) es la 'libertad de expresión', 'la franqueza' de los *carmina Fescennina* o

Fescennini versus que en un principio eran unas invectivas improvisadas en versos alternados de contenido jocoso y satírico que según Porfirio, *ad l.*, habían surgido en las fiestas agrícolas y que según Paulo Festo (*loc. cit.*) y Virgilio (*Aen.* VII, 695) tuvieron su origen en las canciones de boda.

FIDES - FIDICEN

En un principio *fides* es simplemente un instrumento musical, 'la lira', y con este sentido es empleado a veces por Horacio: *Od.* III, 4, 4; *A.P.* 216 y *Epod.* XIII, 9.

Pero como la lira era también el instrumento que acompañaba necesariamente a la poesía lírica, *fides* pasa también a designar a la 'poesía lírica': *A.P.* 83. Y, calificada por adjetivos diferentes, expresa diversos tipos de poesía lírica:

- *fide Teia* (*Od.* I, 17, 18) alude a la poesía lírica de Anacreonte de Teos.

- *Aeoliis fidibus* (*Od.* II, 13, 24) y *Aeoliae fidibus puellae* (*Od.* IV, 9, 12) van referidos a la lírica de Safo.

- *fidibus Latinis* (*Ep.* I, 3, 12 y *Ep.* II, 2, 143) designa a la producción lírica en lengua latina.

- *fidibus novis* (*Od.* I, 26, 10-11) hace referencia a la 'nueva poesía lírica' latina, es decir, a la lírica eolia adaptada al latín por Horacio.

Paralelamente, *fidicen* es tanto el 'músico que toca la lira' (*Od.* IV, 6, 25) como el 'poeta lirico' (*Ep.* I, 19, 32-33 y *Od.* IV, 3, 23).

FINGERE

En el ámbito literario es utilizado por Horacio con el significado de 'inventar', 'crear algo ficticio' en *A.P.* 119 y 338.

Como término opuesto a *fama vid. supra* la pág. 319.

Vid. supra CARMEN FINGERE e *infra* VERBUM y VERSUS.

FISTULA

'Caramillo', pequeña flauta hecha, en principio, de caña. Aparece vinculada generalmente con el ambiente, la poesía y los cantos pastoriles: *Od.* I, 17, 10 y IV, 12, 10.

En otras ocasiones se la menciona al lado de la lira, lo cual pone de manifiesto su vinculación también con la poesía lírica: *Od.* III, 19, 20 y IV, 1, 4.

FLUERE

El sentido primigenio de 'fluir' es aplicado metafóricamente a la poesía y hace referencia fundamentalmente al ritmo y a la eufonía del verso.

En Horacio, por metonimia, no es el verso el que fluye sino el autor de los versos, el poeta: Sat. I, 4, 11 y I, 10; 50 referido a Lucilio.

FORTIS

Cómo término de crítica literaria este adjetivo aparece en Horacio, tal como era de esperar, referido a la poesía o a los poetas épicos, es decir, al *genus grave*, puesto que significa 'lleno de fuerza, de energía, de garra': *forte epos* (Sat. I, 10, 43) y *Ennius...fortis* (Ep. II, 1, 50).

Igualmente el héroe épico es calificado de *fortis* en *Od.* I, 6, 1; IV, 9, 25 y Sat. II, 1, 16.

GARRIRE

Además de *Sat.* II, 6, 77 y I, 9, 13, donde tiene el significado habitual de 'charlar', aparece referido a la actividad literaria de Fundanio en *Sat.* I, 10, 41 con el significado de 'escribir graciosa e ingeniosamente'.

GAUDERE

Con este verbo designa Horacio la acción de gozar y disfrutar con la belleza, la perfección y la seducción de la buena poesía: *Ep.* II, 1, 98; II, 2, 59 y *Od.* IV, 8, 11.

GENUS

Término técnico que designa un tipo determinado de literatura, es decir 'un género literario'.

En *Sat.* I, 4, 24 y 64 se refiere a la sátira y en *A.P.* 275 a la tragedia.

GRAMMATICUS

Designa tanto al 'maestro de escuela' (de segundo grado o de enseñanzas medias podría decirse) como al 'erudito en literatura', al 'crítico literario', al 'hombre de letras'.

En Horacio aparece en dos ocasiones: como sustantivo en *A.P.* 78 y como adjetivo en *Ep.* I, 19, 40. En ambos casos Horacio

se refiere a los eruditos, críticos y comentaristas literarios, si bien lo hace de manera irónica y burlona.

Vid. CRITICUS y IUDEX.

GRANDIS

Horacio utiliza en dos ocasiones el plural neutro *grandia* referido a temas literarios: *Od.* I, 6, 9 y *A.P.* 27. En ambos casos aparece en conexión, a mi parecer, con la poesía épica e implica grandeza, grandiosidad y elevación. Los autores se dividen al aplicar unos esta cualidad al estilo y otros al contenido.

Sin embargo, el género neutro utilizado en ambos casos puede dar cabida a uno y a otro. Además según el principio del *decorum* debe existir una perfecta adecuación entre la grandiosidad del tema y la elevación del estilo.

En *Od.* II, 1, 11 y *A.P.* 80 se refiere a la tragedia, otro de los géneros elevados por excelencia y es que este adjetivo está íntimamente relacionado con los géneros literarios que pertenecen al *genus grave*.

GRAVIS - GRAVITAS

Como término literario la *gravitas* es una cualidad tanto del contenido como del estilo propia de los grandes géneros

literarios: la épica, la tragedia, la alta lírica. La *gravitas* es 'solemnidad', 'dignidad', 'gravedad', 'seriedad'.

En *A.P.* 222 se alude a la gravedad y dignidad propias de la tragedia; en *Ep.* II, 1, 82 el adjetivo *gravis* se aplica a un actor trágico, Esopo, y podría referirse a su seriedad, patetismo o solemnidad; en *Sat.* I, 10, 54 *gravitate* hace referencia a los versos de Ennio sin más precisión por lo que puede aplicarse tanto a su poesía dramática como a su poesía épica, aunque quizá Horacio se refiera fundamentalmente a la segunda; también en *A.P.* 14 parece aludir a los comienzos 'solemnes y graves' de los poemas épicos.

En cambio, *Od.* IV, 9, 8: *Stesichorive graves Camenae*, pone de manifiesto que la alta lírica de algunos autores griegos también pertenece al *genus grave*¹⁷.

Pero de manera un tanto desconcertante en *Ep.* II, 1, 59 se nos indica que Cecilio destaca entre los cómicos por su *gravitas*.

Los comentaristas del pasaje dan diversas interpretaciones: Brink, *ad l.*, apunta, siguiendo a Schmid, la posibilidad de una ecuación *gravitas* = *ingenium* ya que es precisamente éste el que da origen a un estilo solemne y elevado; otros como F. Skutsch (*R-E* III, 1190) lo identifican como la capacidad de suscitar emociones diversas, *πάθη*; Jean Bayet¹⁸ sugiere que Horacio podría

referirse a las reflexiones de orden psicológico y moral a la vez frecuentes en Cecilio.

Finalmente en A.P. 255 *gravior* califica al ritmo del trímetro yámbico: la ecuación *tardior* = *gravior* así lo indica: 'más lento y más solemne', 'más pesado', debido al uso de espondeos en determinados pies.

HEDERA

'Hiedra' como símbolo de éxito y gloria literaria aparece en *Od.* I, 1, 29 y *Ep.* I, 3, 25.

HISTORIA

Utilizado en plural en *Od.* II, 12, 20 tiene el sentido de 'relatos históricos en prosa' pues va calificado por el adjetivo *pedestris*.

HONOR

Designa por una parte la 'gloria y estima' que proporciona al poeta el éxito literario (*Sat.* I, 4, 44, *A.P.* 400 y *Ep.* II, 1, 78) pero también lo utiliza Horacio referido al estilo y en este caso designa la 'estima social' que gozan algunas palabras debido a su belleza y esplendor. Por metonimia designa a veces esa misma 'belleza y esplendor de las palabras': *A.P.* 69, 71, 243 y *Ep.* II, 2, 112.

HUMILIS

Es un adjetivo que califica las obras y el estilo propios del *genus tenue*¹⁹.

Vid. infra SERMO.

HUMUS

Horacio utiliza en varias ocasiones este término de forma metafórica para designar la 'falta de elevación', la 'excesiva sencillez' tanto en el contenido como en la forma.

Usado peyorativamente equivale a 'vulgaridad'.

Está siempre relacionado con el *genus tenue*. En Horacio se encuentra en *A.P.* 28 y 230 y *Ep.* II, 1, 251.

IAMBEUS

Vid. infra TRIMETRUS.

IAMBUS

El propio Horacio lo define en *A.P.* 251: recibe el nombre de yambo la unidad métrica formada por una sílaba breve seguida de una sílaba larga.

En *Epod.* XIV, 7 este vocablo hace alusión a los poemas yámbicos horacianos que él mismo denominó *Iambi*.

En *Ep.* II, 2, 59 *iambus* alude por extensión a toda la poesía yámbica.

Varios adjetivos aparecen calificando a este término:

- *Parios iambos* (*Ep.* I, 19, 23) indica la procedencia de este tipo de poesía, cuyo primer autor conocido es Arquíloco de Paros: *A.P.* 79.

- *criminosis...iambis* (*Od.* I, 16, 2-3) alude a la naturaleza agresiva y satírica de la poesía yámbica: 'yambos injuriosos, difamatorios' porque contienen acusaciones e inculpaciones.

- *in celeris iambos* (*Ibidem.* v. 24): 'en rápidos yambos'. La rapidez es precisamente otra de las características de esta sucesión de sílabas breves y largas: cfr. *A.P.* 252: *pes citus*.

ICTUS

Como término referido al ritmo tanto en la métrica como en la música y danza, designa el 'golpe dado con el dedo o con el pie para marcar el compás': ; A.P. 253 y *Od.* IV, 6, 36.

ILLEPIDE

Vid. supra COMPONERE.

ILLINERE

'Garabatear', 'pintarrajear', es utilizado despectivamente en lugar de 'escribir' o 'componer' o algún sinónimo parecido en *Sat.* I, 4, 36.

A juicio de D. Bo²⁹ se trata de una metáfora tomada de los pintores "*qui colores et pigmenta telae illinunt*".

IMITARI - IMITATOR - IMITABILIS

Imitari: *Sat.* I, 4, 21; I, 10,17 y A.P. 33.

Imitator: *Ep.* I, 19, 19; A.P. 134 y en 318 donde aparece el ideal horaciano del *doctus imitator*.

Imitabilis: *Ep.* I, 19, 17.

Sobre el concepto y límites de la *imitatio* *vid. supra* pp. 419 ss.

Sobre la idea aristotélica de la poesía como imitación de

la realidad *vid. supra* pp. 318, 558-559 y 566 n.20.

IMMENSUS

Se trata de un adjetivo aplicado al poeta Píndaro en *Od.* IV,2,7 para expresar la grandiosidad y elevación de su poesía. *Immensus* quiere decir literalmente 'que no se puede medir', 'inconmensurable' porque carece de límites o porque éstos son inabarcables, inaccesibles o insondables.

Este término revela claramente que Horacio coloca a la alta lírica en el *genus grave* junto con la épica y la tragedia.

IMMEMORATUS

Este adjetivo aparece sustantivado en *Ep.* I, 19, 33 para designar la originalidad y la novedad de la poesía horaciana. Literalmente significa 'que nunca anteriormente ha sido mencionado' porque acaba de ser creado, por eso es 'nuevo'.

IMPUGNARE

En *Ep.* II, 1. 89 tiene como complemento directo un genérico *nostra* que bien puede referirse a *carmina* o a *poemata*. Señala el rechazo, el ataque contra un determinado tipo de poesía.

Designa también una actividad propia del crítico literario que en este pasaje se caracteriza por sus gustos arcaizantes.

INANIS

En A.P. 230 es utilizado el neutro *inania* para aludir al 'lenguaje excesivamente pomposo y por tanto vacío, hueco y redundante'²¹.

INCURIA

A.P. 352: 'descuido', 'negligencia poética'. está directamente relacionada con la ausencia de *labor limae* o *litura* y la precipitación o ausencia de *mora*.

Su antónimo, *cura*, se encuentra en A.P. 261.

INDICIUM

En A.P. 49 *indiciis recentibus* significa 'señal o signo lingüístico reciente', es decir 'palabra o término de nueva creación', o, lo que es lo mismo, 'neologismo'.

INDIGNUS

Es un adjetivo importante en el léxico literario porque mantiene estrecha relación etimológica con el principio importantísimo del *decorum*.

Indignus es, pues, 'inadecuado', 'inconveniente', 'no apto' porque no guarda en algún aspecto la ley fundamental del *decorum*: A.P. 231 y 264 y Ep. II, 1, 231.

En *Ep.* II, 2, 112, construido con ablativo tiene el significado de 'indigno de', es decir, 'que no es merecedor de' y posiblemente también en *Ep.* I, 19, 41: *spissis indigna theatri / scripta*.

INEPTE

A.P. 140: 'de forma inadecuada', 'fuera de propósito'. Es otro de los términos directamente relacionados con el principio del *decorum*.

INERS

Vid. infra VERSUS.

INEXPERTUS

En el mundo de la creación literaria indica algo 'que no ha sido experimentado anteriormente' y por lo tanto 'nuevo', 'original' y puede ir referido tanto al tema como a los personajes o a la métrica o a las palabras, o al estilo: A.P. 125.

INGENIUM

Vid. supra pp. 555 ss..

Designa habitualmente las 'dotes naturales', el 'talento',

el 'ingenio innato al poeta' y también la 'vena e inspiración poética': *Sat.* I, 4, 43: I, 10, 62; II, 1, 67 y 75; *Od.* I, 6, 12 y II, 18, 9; *A.P.* 295 y 323.

En *Ep.* I, 3, 21-22 lleva los adjetivos *non parvom* (no pequeño), *non incultum* (no sin cultivar, no sin educar) y también *turpiter hirtum* (ignominiosamente rudo y tosco).

De forma semejante aparece *rude ingenium*, 'talento rudo, sin cultivar' en *A.P.* 410.

Además en *Ep.* II, 1, 88 y II, 2, 81 designa por metonimia las 'personas dotadas de un gran talento', es decir, 'las eminencias'.

INLUDERE

'Jugar', 'entretenerse con', *Sat.* I, 4, 139. Manifiesta aquí Horacio la concepción helenística de la poesía como juego, aunque se trate solamente de un recurso y no corresponda con su verdadera concepción de la composición poética.

(*Vid. supra* pp. 524-525)

INSANIA - INSANIRE

En *Od.* III, 4, 6 *insania* es el 'arrebato o delirio poético'. Y en el mismo sentido aparece el verbo *insanire* en *Od.* III, 19, 18: 'estar poéticamente arrebatado'.

Sobre la concepción de la poesía como fenómeno que surge de la posesión o invasión de la mente del poeta por parte de la divinidad y sobre la actitud horaciana ante esta concepción *vid. supra* pp. 524 ss.

INSIGNIS

Aparece en A.P. 401 referido a Homero e indica la 'celebridad y singularidad' del poeta griego ya que *insignis* quiere decir 'que tiene un signo peculiar que lo distingue', en este caso, de una forma positiva. Equivale a 'insigne', 'célebre', 'famoso'.

INSTRUERE

En Ep. II, 1, 139 señala uno de los *officia poetae*: 'instruir' intelectual y moralmente a los lectores con ejemplos de personas célebres.

INTERPRES

En A.P. 111 Horacio afirma que el lenguaje es una expresión, una traducción de los sentimientos que la naturaleza forma en nuestro interior ante las diversas situaciones del mundo exterior.

Sobre los diversos comentarios a este pasaje *vid. supra* pp.

243-244.

Más adelante en *A.P.* 133 *interpres* designa al poeta que por falta de capacidad y originalidad no consigue transformar los temas tradicionales, *publica materies*, con su propio estilo y se limita a traducir e imitar servilmente la fuente de inspiración.

INURBANUS

Vid. supra DICTUM.

INVENTOR - INVENIRE

Inventor (*Sat.* I, 10, 48) es el 'creador, el descubridor, εὐρετής' de un nuevo género literario.

Invenire aparece también con este sentido específico en *A.P.* 275 y *Ep.* II, 1, 145.

El participio *inventum* aparece en *A.P.* 377 acompañando a *poema*: 'poema creado o inventado'.

Finalmente en *Sat.* I, 3, 104 el verbo *invenire* alude al descubrimiento y a la creación de las palabras y del lenguaje.

INVIDERE

A.P. 56 y *Ep.* II, 1, 90 : 'mirar con malos ojos'. Implica una actitud de crítica y de rechazo hacia un poeta o hacia su obra.

INVIDIA

En *Sat.* II, 1, 77 y *Od.* II, 20, 4 alude a la 'antipatía y envidia' de que se hace merecedor el poeta satírico por críticas y censuras a personas y costumbres o por el éxito de sus creaciones poéticas y que de hecho se convierte en un motivo poético usado por los propios poetas.

IOCUS

En singular significa 'broma', 'chanza' y constituye en *Ep.* II, 1, 149 el contenido esencial de la *licentia Fescennina* y en *A.P.* 222, el del drama satírico.

En plural lo usa Horacio en *Od.* II, 1, 37 con el sentido de 'juegos', 'entretenimientos' aludiendo a los temas intrascendentes de la pequeña lírica y a esa concepción alejandrina, ya apuntada, de la poesía como entretenimiento en los momentos de ocio.

IUDEX

Sólo en una ocasión designa este término al juez y al árbitro que presidía los certámenes poéticos: *Sat.* I, 10, 38.

Habitualmente Horacio utiliza este término para designar a los críticos literarios, sean profesionales o simplemente personas capacitadas para emitir un juicio literario bien

fundado. Así en *Ep.* I, 4, 1 parece referirse a Albio Tibulo como persona a quien Horacio pedía opinión sobre sus propios escritos.

En *A.P.* aparece repetidamente: en el verso 78 junto a *grammatici*, en 244 refiriéndose a sí mismo y en 263, 364 y 387 con relación a Mecio.

En *Sat.* II, 7, 101 *subtilis veterum iudex et callidus audis*, referido a sí mismo, no alude de modo exclusivo a los poetas o a los poemas antiguos pues acaba de hacer referencia a otras artes como la pintura.

En *Sat.* II, 1, 84 hace un juego de palabras en el que *iudex* (que en este caso es el propio emperador Augusto) puede tomarse como juez presidente de un tribunal de justicia o como crítico literario ya que Horacio busca abiertamente esta ambigüedad.

Finalmente en *Sat.* II, 7, 101 *iudex* designa al crítico de pinturas antiguas.

IUDICARE - IUDICIUM

En *Ep.* II, 1, 68 *iudicare* significa 'emitir un juicio literario', 'juzgar literariamente'.

Iudicium se encuentra en *Ep.* II, 1, 242 y 245 y en ambos casos designa la 'capacidad para juzgar y apreciar las obras de arte: pintura, escultura y literatura'. El segundo se refiere a

los juicios y gustos literarios de Augusto.

IUNCTURA

Sobre el tema de la *callida iunctura* (A.P. 47-48 y 242)
vid. supra pp. 211-220.

IUVARE

En *Sat.* I, 4, 24 y A.P. 377 designa una de las múltiples finalidades de la poesía y de los *officia poetae*, 'agradar', 'deleitar'.

LABOR

Esta palabra representa la concepción, no tanto opuesta, cuanto complementaria, de la composición poética como juego y entretenimiento que expresan los términos *iocus* y *ludus*.

La concepción de la poesía como juego no es, como se ha dicho, sino una estratagema del poeta para mantener su independencia. La propia poesía helenística y también los poetas augusteos concebían la poesía como un continuo esfuerzo, una lucha ininterrumpida en busca de la perfección aunque haya que mantener la apariencia de la poesía como juego: *vid. supra* pp. 257 ss. y 524-525.

El término *labor* aparece en *Sat.* I, 4, 13; II, 1, 11; *Od.* IV, 2, 29 y *A.P.* 291.

A veces por metonimia designa al resultado de ese esfuerzo o tarea poética, es decir, la propia obra poética: *Sat.* I, 10, 73.

LAUDABILIS - LAUDARE - LAUS

Estos términos pueden indicar dos conceptos diferentes:

a) 'La aprobación y alabanza' del poeta o de su obra por parte de un determinado público: *Sat.* I, 10, 4 y 49; II, 1, 84; II, 5, 75; *Ep.* I, 19, 36; II, 1, 64, 89, 179, 209, 246; II, 2, 108; *A.P.* 268, 271, 282, 324, 408 (*laudabile carmen*, un 'poema digno

de alabanza') y *Od.* III, 30, 8.

b) El contenido y la finalidad de determinadas composiciones poéticas, especialmente la poesía épica y la lírica: la alabanza de personajes o hechos ilustres: *Od.* I, 6, 11 y IV, 8, 20 y 28.

LECTOR - LEGERE

Determinado tipo de composiciones (*sermo*, lírica, épica) aunque pueden ser recitadas o, incluso en el caso de la lírica, cantadas, van fundamentalmente destinadas a la lectura privada de los particulares.

El poeta puede 'leer o recitar en público o ante unos amigos sus escritos': *Sat.* I, 4, 23, aunque para este sentido el verbo usado habitualmente es *recitare*.

Pero lo habitual es que cada uno lea personalmente los escritos de un determinado autor: *Sat.* I, 10, 18, 56, 72, 74; *Ep.* I, 7, 12; I, 19, 34; II, 2, 105 y II, 1, 92 y 114.

En *Ep.* I, 19, 35-36 Horacio reprocha la actitud del lector que en casa aprueba y alaba sus poemas y, sin embargo, los censura fuera de casa; tal lector es desagradecido e injusto, *ingratus, iniustus*.

LEPIDUS

Vid. supra DICTUM.

LEVARE - LEVIS

Levare (Ep. II, 2, 123) designa la actividad del poeta que consiste en 'pulir' el verso en el ritmo y en la unión de unas palabras con otras de forma que sea sonoro y que no se produzcan cacofonías o encuentros de sonidos malsonantes.

Levis (A.P. 26) aparece en este pasaje en género neutro lo cual ha originado, como ya se ha indicado a propósito de *grandia* numerosas y diversas interpretaciones por parte de los comentaristas. En general se interpreta este vocablo como referido al estilo. Se trataría de un estilo 'pulido', 'bien trabajado', buscando la suavidad, la fluidez y buena sonoridad del verso.

Brink, *ad l.*, pretende identificar este término con el estilo medio, estableciendo así en la poesía la trilogía de estilos de la retórica: estilo sublime, grave o grandilocuente (*grandia*, v. 27), estilo medio, mediocre o templado (*levia*, v. 26) y estilo tenue o plano (*humus, timidus*, v. 28).

El término *levia* no designa de un modo evidente al estilo medio. Caso de que este pasaje se refiriese al estilo, no designaría ningún *genus dicendi* sino una *virtus dicendi* a conseguir en cualquiera de los *genera dicendi*.

Así se observa claramente en la teoría ciceroniana de los estilos oratorios: *levis* y *levitas* se refieren siempre a la

compositio verborum (Cfr. *De orat.* III, 171, 172 y 201) y es una característica de algunos de los oratores *grandiloqui* que se sirven de la *oratione levi et structa et terminata* (*Or.* 20). También en la *Rhet. ad Her.* IV, 2 aparece la *levitas* como una característica del *genus grave*:

"Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus in quibus oratio non vitiosa consumitur, unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione".

Pero también es una característica de algunos oratores *tenuis* ya que unos son *limati* y otros *impoliti* (cfr. *Or.* 20), términos equivalentes o antónimos semánticamente de *levis*.

Además el propio Cicerón establece como característica fundamental del estilo medio la suavidad pero también la ausencia de vigor: "*Hoc in genere nervorum vel minimum, suavitatis autem est vel plurimum*" (*Or.* 91) lo cual está en contradicción manifiesta con A.P. 26-27, donde *nervi dificiunt animique* es considerado como un defecto no una característica de ningún estilo.

Más acertada parece la opinión de Rostagni, quien, *ad l.*, comenta que no se trata fundamentalmente de vicios de elocución, pertenecientes a la λέξις sino de vicios de sustancia pertenecientes a los πράγματα ya que en esta sección del A.P. Horacio está exponiendo el modo de usar y desarrollar el

contenido, es decir, la *tractatio rerum*.

En consecuencia, *levia* hace referencia fundamentalmente a los contenidos y se opone al *brevis-obscurus* que le precede. Alude al contenido 'llano', 'sin tropiezos', 'sin dificultades' y, por lo tanto, 'sencillo', 'inteligible' donde las ideas se desarrollan y engarzan con fluidez, sin las brusquedades y cortes de la concisión, aunque no deba descartarse drásticamente la posibilidad de que indirectamente, y en virtud del principio del *decorum*, *levia* aluda también a la fluidez y buena sonoridad del verso.

LEVIS

Levis, con e breve, aparece en *Sat.* I, 4, 53 en comparativo, *leviora*, y se puede traducir por 'más suaves', 'menos severas', 'menos duras' utilizado así en sentido traslaticio. Aquí se refiere fundamentalmente al contenido e, indirectamente, al estilo en virtud de la ley del *decorum* que une estrechamente *res-verba*.

En *Od.* II, 1, 40 aparece también el adjetivo *levis* en grado comparativo aplicado al sustantivo *plectro* que por metonimia designa en este caso a la poesía lírica. En esta ocasión *levis* está usado como término técnico equivalente a *tenuis* y *humilis* y hace referencia a un tipo de poesía caracterizado por la

'sencillez', la 'levedad' y la 'falta de elevación, gravedad y seriedad'.

Así pues, tanto en este pasaje como en el de las *Sátiras* se contrapone al término *gravis* con el cual sigue una evolución paralela desde su significado originario de 'ligero'²².

Vid. infra POETA LEVIS y VERSUS LEVIS.

LEX - LEGITIMUS

En *Sat.* II, 1, 2 Horacio utiliza intencionadamente con ambigüedad el término *lex* pudiendo entenderse como 'ley civil' o como ley del 'género literario'.

En cambio, en A.P. 135 se refiere ya exclusivamente a las 'leyes y exigencias propias de cada género literario'.

En *Od* IV, 2, 12 se refiere a las leyes de las artes *poetica rhythmica y metrica*.

Sobre *legitimus* (A.P. 274 y *Ep.* II, 2, 109) *vid. supra* pp. 277-278.

LIBELLUS

Horacio utiliza este diminutivo para referirse con carácter general a 'pequeños libros u opúsculos de poesía menor'. Así en *Sat.* I, 4, 7 y I, 10, 92 se refiere a sus propios libritos de sátiras, en *Sat.* I, 10, 41 a las comedias de Fundanio que son

calificadas de *comis*, 'agradables', en el sentido de 'alegres', 'divertidas'¹³; y en *Ep.* I, 13, 4 a sus tres primeros libros de odas.

LIBER

Término también de carácter general que designa 'todo tipo de obras y escritos literarios tanto en prosa como en verso': *Sat.* I, 10, 63 y II, 1, 31; II, 6, 61; *Ep.* I, 2, 35; I, 13, 13; I, 18, 109; I, 20, 1; II, 1, 26, 217, 220 y 243; II, 2, 83 y *A.P.* 6 y 345; *Od.* I, 29, 14.

LIBERTAS

Con el matiz de 'libertad de expresión', *παρρησία*, propia de la antigua comedia griega, de la sátira, y de los versos fescenninos la utiliza Horacio en *Sat.* I, 4, 5, *A.P.* 282 y *Ep.* II, 1, 147.²⁴

LICENTIA - LICENTER - LICERE

Estrechamente relacionada con la palabra anterior utiliza Horacio la palabra *licentia* en *Ep.* II, 2, 145.

En *A.P.* 51 *licentia* y en 58 *licuit*, *licebit* aluden a la 'facultad y posibilidad' de que goza todo escritor de crear nuevos términos siempre que lo crea necesario o conveniente.

En A.P. 211 la libertad en el uso de nuevos tonos y ritmos musicales es apuntada por Horacio como una de las causas de la degradación de la calidad de la música que acompañaba a las representaciones teatrales.

En A.P. 265 *scribam licenter* significa 'escribir caprichosamente, demasiado libremente', es decir, 'sin sujetarse a las leyes principios poéticos' antes mencionados. Y es que frente a *libertas*, el término *licentia* siempre supone un permiso respecto a unas leyes y principios, sean de tipo moral o artístico.

LIMA - LIMATUS

Lima (A.P. 291) es un término usado en sentido traslaticio por metonimia para designar la 'corrección', el 'retoque' continuo de los versos y del poema con miras a alcanzar la mayor perfección poética posible.

Limatior (Sat. I, 10, 65) aplicado en este caso al poeta Lucilio, designa a la 'persona que corrige repetidamente y con cuidado los posibles defectos y asperezas de sus versos' para dejarlos bien pulidos y perfectos en su forma. Podría traducirse por 'de estilo más pulido, más perfecto'.

Sobre el *labor limae* vid. *supra* pp. 257 ss. Vid. *infra*

LITURA.

LINGUA

Horacio ha utilizado este término en sentido figurado, no real, como 'lenguaje', 'modo hablar', 'lengua' en *Sat.* I, 10, 23; *Ep.* II, 2, 121; *A.P.* 56 y 111 y *Od.* II, 8, 5; II, 12, 3; IV, 6, 2; IV, 8, 26.

Con un significado muy próximo a *facundia* se usa en *Ep.* I, 1, 57; I, 3, 23; I, 19, 15 y II, 2, 121.

Con el sentido de 'literatura' aparece en *A.P.* 290.

LIQUIDUS

Vid. infra LIQUIDUS POETA.

LITTERULAE

Es utilizado en sentido despectivo en lugar de *litterae* en *Ep.* II, 2, 7: *litterulis Graecis imbutus.*

LITURA

En *A.P.* 293 y *Ep.* II, 1, 167 sugiere por metonimia, al igual que *lima*, la idea de 'corrección' y 'enmienda' de los posibles defectos en el verso o el poema, en busca de la perfección formal.

Sin embargo, la figura sugerida no es la misma: *litura*, término emparentado con el verbo *lino*, significa propiamente

'tachadura', sea recubriendo la tablilla de cera con el punzón, sea cubriendo con un borrón de tinta lo escrito en una hoja de papiro o de pergamino.

LOCUS

En Ep. II, 1, 223 *loca* significa 'pasajes' de una determinada composición. En cambio, en A.P. 319 equivale, poco más o menos a *sententia* (cfr. Brink, *ad l.*).

LOQUI

Además del uso frecuente en su sentido general de 'hablar', Horacio utiliza este verbo para señalar la actividad ejercida por los actores en los *diverbia* durante la representación dramática: A.P. 104, 192, 237.

Por otra parte, en las *Odas* suele tener el sentido de 'cantar' o, más concretamente, de 'componer un poema destinado a ser cantado con acompañamiento de lira': *Od.* III, 25, 18; IV, 2, 45; IV, 9, 4 y IV, 15, 1.

LUDERE - LUDUS - LUDICRUM

En Ep. II, 1, 148 *ludere* tiene como sujeto a la *libertas Fescennina* y pone de manifiesto una de las funciones primordiales de la poesía (especialmente de la poesía

dramática): 'divertir', 'entretener', 'deleitar' al público.

Con más frecuencia el sujeto de este verbo es el propio Horacio o algún otro poeta como Anacreonte, por ejemplo: el poeta 'se divierte y goza' componiendo poesía: *Sat.* I, 10, 37; *Od.* I, 32, 2 y IV, 9, 9; *Ep.* II, 2, 124 y 214.

Esto supone concebir la poesía como *otium* y aceptar el tópico literario de los poetas alejandrinos y neotéricos de la poesía como *ludus*, como una diversión: *Ep.* I, 1, 3 y II, 2, 142. En *Ep.* I, 1, 10 hay una equivalencia total entre *versus* y *cetera ludicra*.

Por otra parte, el término *ludus* designa varias veces en Horacio a las representaciones dramáticas, *ludi scaenici*: *Ep.* II, 1, 197, 203 y *A.P.* 405, entre otros muchos casos.

En *Sat.* I, 10, 75 designa a las escuelas elementales, *ludus litterarius* o *litterarum* e igualmente en *Sat.* I, 6, 72 y *A.P.* 32.

LUTULENTUS

En *Sat.* I, 4, 11 y I, 10, 50 este adjetivo es aplicado por metonimia a Lucilio y significa 'sucio', 'fangoso', 'lleno de impurezas', es decir, 'con un estilo descuidado y muchos defectos'.

Vid. supra pág. 503.

LUX

La expresión *dare lucem* aparece dos veces en A.P.: en el verso 143 y en el 448. En ambos casos se refiere a una cualidad poética fundamental: la 'claridad'. En el verso 143 se refiere manifiestamente a la claridad que debe tener la trama de la obra poética. Horacio utiliza en este caso la metáfora *ex fumo dare lucem*.

En el verso 448 de A.P. este vocablo puede referirse tanto al contenido (inmediatamente a continuación habla de la ambigüedad) como al estilo de los versos, aspectos ambos íntimamente unidos.

Recuérdese que la σαφήνεια, la claridad, es uno de los criterios considerados como fundamental por Aristóteles en la dicción poética y retórica.²⁵

LYRA

Evidentemente es un término muy frecuente en las Odas de Horacio. En unos casos (*Epod.* IX, 5; *Od.* I, 6, 10; I, 12, 1; II, 11, 22; III, 19, 20; III, 28, 11 y IV, 1, 22) presenta su significado propio de 'instrumento musical de varias cuerdas', 'lira'.

En otros casos, a este sentido propio le acompaña el sentido figurado por metonimia de 'poesía cantada con

acompañamiento de lira', es decir, 'poesía lírica': *Od.* III, 3, 69; IV, 3, 23 y IV, 15, 2; *Epod.* XVII, 39.

LYRICUS

Vid. infra VATES.

MACULA

'Defecto o descuido literario': A.P. 352.

MAGNUS

Se aludirá aquí simplemente al análisis del neutro *magna* que aparece al menos en tres ocasiones para referirse tanto al contenido como al estilo propio de los géneros literarios del *genus grave* como la épica, la tragedia y la alta lírica. Implica siempre elevación, dignidad, grandiosidad tanto en el contenido como en el estilo.

En *Od.* III, 3, 72 se refiere exclusivamente a la *res*; en cambio, en *Sat.* I, 4, 44 y A.P. 14 puede referirse conjuntamente a *res* y a *verba*.

Vid. infra POETA.

MALUS

El neutro sustantivado se encuentra usado en *Ep.* II, 2, 127 con el sentido de 'fallos', 'defectos', 'vicios' literarios.

MATERIA - MATERIES

Materia en A.P. 38 y *materies* en A.P. 131 alude al 'contenido', 'tema' o 'materia' de una obra literaria o de un poema.

MELIOR, MELIUS

Vid. supra DICERE e infra POEMA.

MELOS

Este vocablo tomado directamente del griego aparece en *Od.* III, 4, 2 con el significado de 'poema lírico'.

MEMBRANA

'Pergamino', *Sat.* II, 3, 2 y *A.P.* 389.

MENS

En *Sat.* I, 4, 43 se halla la expresión *mens diviniior* con el sentido 'mente totalmente poseída por la divinidad', 'mente inspirada'.

Vid. supra el capítulo sobre la inspiración poética pp. 542 ss. especialmente pág. 545.

MENTIRI

'Inventar episodios ficticios' en una composición literaria, 'crear ficciones': *A.P.* 151.

Vid. supra FINGERE e infra MIRACULUM.

MERCURIALIS

La expresión *Mercuriales viri* se encuentra en *Od.* II, 17, 29-30 y equivale a 'poetas' debido a que Mercurio, dios de la elocuencia e inventor de la lira era también uno de los patronos y protectores de los poetas junto a Apolo y las Musas.

MERITUM

'Merecimiento o mérito literario': *Od.* III, 30, 15.

MIMUS

Este término indica al mismo tiempo una pieza teatral, el 'mimo' o *fabula planipedia* (*Sat.* I, 10, 6) y al cómico que las representa y al que también se llama 'mimo' (*Ep.* I, 18, 14).

Parece que eran unas farsas, unas pequeñas representaciones escénicas ligeras y festivas que imitaban acciones vulgares e incluso obscenas y a personajes groseros.

Eran pequeños sainetes que entretenían delante del telón al público mientras se daban los últimos toques a la escena o se terminaban de preparar los actores y también entre acto y acto.

Por otra parte, los mimos eran farsantes y actores de la más baja estofa, bufones tremendamente hábiles en imitar las facciones, gestos y palabras de otras personas.

Eran los únicos que actuaban sin máscara y, por tanto, los

papeles femeninos eran representados por mujeres actrices (*mimae*) que gozaban de una pésima reputación moral y social.

MIRACULUM

A.P. 144: 'hechos o episodios maravillosos y extraordinarios' creados por la fantasía y capacidad de invención y de ficción del escritor para crear un argumento y dar originalidad y hacer propio un tema de dominio público.

Vid. infra FINGERE y MENTIRI.

MIRARI

'Admirar con asombro' a un poeta (*Od.* II, 13, 30; *Ep.* II, 1, 64 y A.P. 358, en este último caso tiene un sentido irónico) o una composición poética (*Ep.* II, 2, 58) o indistintamente a uno y a otra (*Ep.* II, 1, 49) o simplemente unas determinadas cualidades poéticas (A.P. 272).

MODUS

En un principio significa 'medida' tanto aplicado a la música como a la métrica y poesía. Pero fundamentalmente designa el 'ritmo', la 'cadencia' (cfr. *Sat.* I, 4, 58) aunque también el 'tono' y la 'melodía'.

A la música específicamente se refiere en A.P. 211, en

concreto a los 'tonos musicales'.

En las numerosas veces que aparece en las *Odas* se refiere siempre a la poesía lírica y, por tanto, alude tanto a la métrica como a la música (*Od.* II, 1, 40; II, 12, 4; III, 3, 72; III, 9, 10; III, 11, 7; III, 30, 14; IV, 6, 43; IV, 11, 34) con el significado global de 'melodía'.

He aquí varias expresiones:

- *Thebanos modos* (*Ep.* I, 3, 13): los 'ritmos tebanos', es decir, de Píndaro. Por sinécdoque podría referirse a la poesía pindárica en general;

- *Pieriis modis* (*A.P.* 405): 'ritmos poéticos inspirados por las Musas';

- *Mercuri, dic modos* (*Od.* III, 11, 7): 'Mercurio, inspírame ritmos, cadencias'. Por sinécdoque significa 'inspírame versos' o 'inspírame un poema lírico';

- *mollibus...modis* (*Od.* II, 12, 3-4): 'suaves tonos o cadencias';

- *dulcis modos* (*Od.* III, 9, 10): 'suaves melodías', 'suaves cadencias';

- *flebilibus modis* (*Od.* II, 9, 9): "con luctuosos poemas" con una sinécdoque semejante a la expresión *Mercuri, dic modos* pero refiriéndose en este caso a la poesía elegíaca (*vid. supra* pág. 454);

- *modis parvis* (*Od.* III, 3, 72): 'ligeras cadencias', 'insignificantes melodías'.

Estos tres adjetivos que se acaban de citar, *mollis*, *parvus*, *dulcis*, muestran claramente una vez más la *tenuitas* de la lírica horaciana que renuncia a la poesía de altos vuelos.

MOLLIS

En *Sat.* I, 10, 44 *molle* aparece sustantivado referido a las *Eglogas* de Virgilio, con el sentido de 'delicadeza', 'ternura', 'suavidad' como una de las características propias del *genus tenue*.²⁶

Vid. *supra* FACETUS y MODUS e *infra* VERSUS.

MONERE

Es uno de los términos utilizados por Horacio (*A.P.* 334) para poner de manifiesto uno de los *officia poetae*: 'aconsejar', 'enseñar' como contrapuesto y complementario a *delectare* puesto que el *perfectus poeta* deberá saber compaginar utilidad y deleite.

MORA

Junto con el *labor limae* y como consecuencia de él, *mora* (*A.P.* 291), la 'tardanza' y 'lentitud' en la tarea de

composición poética y en la publicación de los poemas, fue uno de los principios literarios que los poetas augústeos heredaron de los alejandrinos a través de los *poetae novi*.

Vid. supra pág. 263.

MORARI

'Entretener' es otra de las funciones de la poesía, consecuencia del *delectare*: A.P. 223 y 321.

MORATUS

Vid. supra FABULA.

MOS

En A.P. 156 aparece *mores* como término aplicado al campo literario, en concreto a la poesía dramática, equivalente al griego ἦθος, y designa el 'carácter', la 'forma de ser y de actuar' propia de cada personaje según las diversas circunstancias de edad, sexo, lugar de origen, actividad profesional, clase social, cultura etc.

Vid. supra pp. 336 ss.

MUNDITIA

'Elegancia' referida al cuidado personal en *Od.* I, 5, 5 y

referida al estilo, implicando refinamiento y pureza en *Ep.* II,1, 159 (cfr. también *CIC. Or.* 79).

MUNUS

Designa en un par de ocasiones, al menos, la 'tarea', el 'trabajo' de composición poética. En *Od.* II, 1, 11 va acompañado por el adjetivo *grande* porque se refiere a la composición de tragedias: 'sublime tarea', y pone de manifiesto su pertenencia al *genus grave*.

También se encuentra el término *munus* en el verso 38 de esa misma oda y en *A.P.* 306.

MUSA

'Diosa o diosas de la poesía, la música, las ciencias y las artes en general': *Sat.* I, 5, 53; II, 3, 105; *Od.* I, 6, 10; I, 26, 1; I, 32, 9; II, 1, 37; II, 12, 13; III, 1, 3; III, 3, 70; III, 19, 13; IV, 9, 21; *Ep.* I, 3, 13; I, 8, 2; II, 1, 27, 133 y 243; II, 2, 92 y *A.P.* 83, 141, 324 y 407.

Por metonimia adquiere el significado de 'poesía' en *Od.* I, 17, 14; II, 1, 9; *Sat.* II, 6, 17 (*musa pedestri*, 'poesía de poca elevación, de inspiración sencilla'), *Ep.* I, 19, 28 y 29 y posiblemente *Od.* IV, 8, 28 y 29.

Vid. supra CAMENA e infra PIPLEA y PIERIDES.

NARRARE

'Contar', 'referir' unos hechos a través de una composición poética, sea epopeya (*Ep.* I, 2, 6), tragedia (*A.P.* 91 y 184) o cuento (*Ep.* II, 1, 199).

NATURA

'Esencia y características propias de una persona (*A.P.* 408) o de un pueblo (*Ep.* II, 1, 165).

En poesía se aplica a las 'cualidades innatas', a la 'disposición natural' del poeta. Es sinónimo, en este sentido, de *ingenium* y contrapuesto y complementario a *ars*.

NENIA

'Composición poética que se cantaba en las exequias de una persona o en la que se alaba a una persona o grupo de personas después de muertas'. Puede equivaler, pues, a 'canto fúnebre' o 'canto triste': *Od.* II, 1, 38; II, 20, 21; III, 28, 16.

En *Epod.* XVII, 29 equivale a 'ensalmos', 'conjuros' o 'cánticos de encantamiento' y en *Ep.* I, 1, 63 a 'canción popular'.

Vid. supra CANTUS.

NERVUS

'Garra', 'fuerza', 'energía', es una cualidad, una *virtus*, tanto del contenido como del estilo: *Sat.* II, 1, 2 y *A.P.* 26.

Para este sentido figurado cfr. *CIC. De or.* II, 91: III, 8; *Or.* 62, etc.

NITERE - NITESCERE

Tanto *nitere* (*A.P.* 351) como *nitescere* (*A.P.* 150) alude al 'brillo y resplandor' de determinados pasajes de un poema o de una obra a causa de su perfección y belleza poética o por la originalidad de su tratamiento y enfoque.

NODUS

'Nudo' de una pieza dramática, es decir, 'punto donde se unen y complican los sucesos y acciones que preceden al desenlace de una obra dramática': *A.P.* 191.

NOMEN

Puede definirse como 'palabra que se apropia o se da a los objetos y a sus cualidades para conocerlos y distinguirlos de otros' (*D.R.A.E.*): *Sat.* I, 3, 104.

He aquí algunas expresiones concretas:

- *Adquirere et proferre... nova nomina* (*A.P.* 55-58):

'aportar y sacar a la luz nuevas palabras', es decir, 'crear neologismos'.

- *producere nomen* (A.P. 59): 'sacar a la luz', 'dar curso a nuevas palabras', 'crear neologismos'.

Cfr. el mismo giro pero con *vocabula* en *Ep.* II, 2, 119.

- *inornata et dominantia nomina* (A.P. 234): 'palabras (nombres en sentido propio) sin adornos y en su sentido literal', es decir, sin sentidos figurados, metafóricos o traslaticios.

El término *dominantia* es utilizado por vez primera en latín por Horacio y es un calco semántico del griego *κύρια* (cfr. *AR. Poet.* XX, XXI y *Rhet.* III, 2.)

En A.P. 400 tiene el sentido de 'buena fama', 'reputación' o 'renombre' y en A.P. 229 y *Od.* IV, 6, 30 *nomen poetae* equivale a 'el título y la categoría (y la reputación que ello conlleva) de poeta'.

NOTARE

'Señalar personalmente a alguien criticándolo' (*Sat.* I, 3, 24; I, 4, 5 y 106 y *Ep.* I, 17, 15), es un vocablo equivalente al griego *ὀνομάσκει κωμωδεῖν* y constituye una de las características propias de la Antigua Comedia Griega y de la Sátira.

NOVITAS

'Novedad literaria'. En *Ep.* II, 1, 90 presenta simplemente el matiz temporal de 'obra recién publicada'; en cambio, *A.P.* 223 tiene el sentido de 'género y espectáculo nuevo, original, completamente distinto a los demás, nunca visto anteriormente'.

Sobre el concepto de originalidad literaria *vid. supra* pp. 417 ss.

NUBES

Es utilizado metafóricamente con el sentido de 'lenguaje excesivamente elevado y enfáticamente hinchado': *A.P.* 230.

NUGAE - NUGARI

En conexión con la apuntada concepción alejandrina y neotérica (cfr. *CAT.* 1, 4) de la poesía como *ludus*, Horacio concibe también la poesía, al menos la poesía *tenuis atque humilis*, como una 'bagatela', una 'fruslería'. Y así denomina *nugae* a sus propias composiciones, satíricas y líricas fundamentalmente, (*Sat.* I, 9, 2; *Ep.* I, 19, 42 y II, 2, 141) sin que ello suponga ningún tipo de menosprecio o censura.

En *Ep.* II, 1, 93 el infinitivo *nugari* significa 'dedicar el tiempo a bagatelas' entre las que cita a continuación las competiciones atléticas, la equitación, la escultura, la

pintura, la música y el teatro.

En A.P. 451 *nugae* se refiere a los 'fallos o defectos poéticos que aparentemente no tienen importancia',

Finalmente en A.P. 322 se encuentra la expresión *nugae canorae*, 'naderías melodiosas o biensonantes'. Tal expresión comporta aquí una censura hacia la ecuación alejandrina de perfección formal y perfección poética (vid. *supra* pp. 257 ss.).

NUMERUS

Al igual que *modus* con quien aparece emparejado en algunos pasajes, puede aplicarse tanto a la música como a la métrica.

Referido a la música significa 'ritmo', 'cadencia': A.P. 211.

Cuando alude a la métrica, presenta también el sentido básico de 'ritmo' pero siempre es posible, por sinécdoque, entenderlo como 'verso': *Sat.* I, 4, 7; *Ep.* I, 19, 24; II. 1, 158 y 261; A.P. 74 y 270 y *Od.* IV, 2, 11.

Horridus numerus Saturnius (*Ep.* II, 1, 158): el tosco, lleno de asperezas, sin pulir, sin arte verso saturnio', el único verso de origen enteramente latino cuya enigmática estructura sigue siendo motivo de estudio y de confrontación entre los estudiosos del tema.

Numerus lege solutus (*Od.* IV, 2, 11): 'verso libre de toda

ley métrica y rítmica'. Se refiere a los ditirambos que se caracterizaban precisamente por servirse de una gran variedad de versos y una mayor libertad métrica y rítmica en su composición.

OBLECTARE

A.P. 321: 'deleitar', 'divertir', 'gustar', es uno de los términos utilizados por Horacio para señalar la función lúdica de la poesía.

OBSCURUS

A.P. 26: 'oscuro', referido al autor de una composición literaria. La obscuridad es un defecto literario que puede referirse tanto al contenido como al estilo. En este pasaje se refiere fundamentalmente al contenido como en *Sat.* II, 5, 58: *obscura canendo*.

ODISSE

'Sentir odio y aborrecimiento' hacia los poetas a causa de sus composiciones satíricas: *Sat.* I, 4, 33.

'Detestar o rechazar' una composición literaria por algún motivo: *Ep.* II, 1, 22 y 89. En el mismo sentido utiliza *premere* en *Ep.* I, 19, 36.

OPERA

'Trabajo, actividad literaria', 'obra poética': A.P. 261. Al igual que *labor* este término pone de manifiesto la verdadera concepción horaciana de la poesía como tarea que requiere

esfuerzo y atención constante.

Vid. supra CARMEN: operosa carmina.

OPS

Opes son los 'medios', los 'recursos' poéticos, referidos tanto a la *res* como a las *verba*.

En A.P. 306 puede aludir conjuntamente a ambas, aunque el contexto que sigue se refiere fundamentalmente a *res*.

En cambio, en *Ep.* I, 3, 16, donde Horacio exhorta a Celso a buscar sus propios recursos poéticos y a no copiar los escritos de la Biblioteca Palatina, debe referirse fundamentalmente, según la antigua teoría de la originalidad literaria, a los recursos y medios estilísticos, *verba*, ya que los temas eran considerados *publica materies*.

OPUS

Término usado con frecuencia por Horacio para referirse a un 'trabajo', una 'empresa' literaria: *Od.* II, 1, 6, o a una 'obra literaria' concreta y determinada como en A.P. 360; *Ep.* II, 1, 249 y II, 2, 92.

Por sinécdoque *opus* puede aludir a todo un tipo de obras literarias equivaliendo prácticamente a 'género literario': *Sat.* II, 1, 2 y 63 y A.P. 86 y 135.

OPUSCULUM

Diminutivo, 'obritas', con el que Horacio designa en *Ep.* I, 19, 35 a sus propias obras, incluyéndolas en el *genus tenue*.

En *Ep.* I, 4, 3, quizá con sentido irónico, se refiere a las obras de Casio de Parma.

ORDIRI

A.P. 147: 'empezar a tejer'. Metáfora equivalente a 'empezar a componer un poema' o 'empezar a narrar'.

ORDO - ORDINARE

Ordo es la distribución adecuada de la materia dentro del conjunto de la obra exponiendo cada cosa en el momento oportuno: A.P. 41 y 42. Pero también es la 'correcta disposición de las palabras en el verso': *Sat.* I, 4, 58 y la 'colocación de los pies métricos' cuya variación puede dar origen a versos diferentes y nuevos: *Ep.* I, 19, 29.

La expresión *lucidus ordo* de A.P. 41 es, pues, una 'disposición nítida, evidente y luminosa' de la materia poética.

El mismo sentido presenta *ordinare* en *Od.* II, 1, 11: 'organizar y distribuir la materia poética', lo cual equivale por sinécdoque a 'escribir', 'componer', 'relatar'.

ORNAMENTUM

Los 'adornos y ornamentos' son el medio para conseguir un lenguaje, una dicción propiamente poética. Pueden ser las figuras literarias, las metáforas, los sentidos figurados y, en general, cualquier recurso estilístico que contribuya a conseguir el *ornatus*, κόσμος, la belleza del estilo:

- *ambitiosa ornamenta recidere* (A.P. 447-448): 'recortar los adornos excesivamente ampulosos y exuberantes' que envuelven y asfixian la claridad y la belleza poéticas.

En efecto, el adjetivo *ambitosus* da la imagen de una planta que crece desmedidamente enroscándose y ocultando completamente a otra planta.

OS

La boca como lugar donde se fragua el lenguaje, la expresión poética, aparece en *Sat. I*, 4, 43 pero por metonimia adquiere en varias ocasiones el sentido de 'lenguaje' (*Ep. II*, 1, 126) e incluso de 'estilo'.

- *Profundo ore* (*Od. IV*, 2, 7-8): 'con elevado lenguaje, estilo'.

- *Tumido ore* (A.P. 94): 'con un lenguaje, estilo enfático, hinchado'. Se trata evidentemente de un defecto.

- *Ore rotundo* (A.P. 323): 'con un lenguaje elegante,

pulido, armonioso, perfecto' pues redondez es perfección ya que no admite que sobre ni falte nada.²¹

PALMA

Dare / negare palmam de *Ep.* II, 1, 181 significa 'conceder o negar la victoria' a una determinada representación dramática ya que la palma al igual que la corona de hiedra eran emblemas de victoria.

Referida a competiciones deportivas *palma* aparece en *Od.* I, 1, 5; IV, 2, 18 y *Ep.* I, 1, 51.

Como simple símbolo de victoria en un duelo o enfrentamiento se encuentra en *Od.* III, 20, 12.

PARCE

Este adverbio que aparece en *A.P.* 53 está en relación directa con el principio del *decorum* ya que su significado ('con moderación') indica que es preciso mantenerse dentro de los límites del justo medio.

PARTES

'Parte o papel que cada actor realiza en una representación dramática'.

- *Tractare partis secundas* (*Ep.* I, 18, 14): 'representar un papel secundario'.

- *Tutari partis* (*Ep.* II, 1, 171): 'defender, cuidar, hacer dignamente el papel de...'.

- *Defendere partis* (A.P. 193-194): 'defender, sostener, mantener el papel de...'.
 - *Mandare partis* (A.P. 177): 'confiar, entregar un determinado papel a...'.
 - *Peccata mea* (A.P. 266): 'mis defectos, mis fallos literarios'.

PECCARE - PECCATUM

En *Ep. II, 1, 63* *peccare* es 'equivocarse en un juicio o apreciación sobre composiciones literarias'.

En cambio, en A.P. 354 significa 'cometer faltas literarias' en la elaboración de una obra.

Peccata mea (A.P. 266): 'mis defectos, mis fallos literarios'.

PEDESTER

Vid. supra HISTORIA y MUSA e infra SERMO.

PERFECTUS

En *Sat. I, 10, 70* está sustantivado y equivale a 'perfección poética'.

Sobre este concepto *vid. supra pp. 257 ss.*

PERSONA

El significado originario de 'máscara' utilizada por los

actores aparece en A.P. 278.

Con el sentido de 'personajes' que intervienen en la acción dramática se encuentra en A.P. 192 y 316.

- *Novam personam formare* (A.P. 126): 'dar forma a, crear un nuevo personaje' que no existe en la literatura anterior.

Con el sentido de 'papel' que una persona desempeña se encuentra en *Sat.* I, 4, 56 y en *Ep.* I, 17, 29.

- *Personatus pater* (*Sat.* I, 4, 56): 'un padre que lleva la máscara de actor', es decir, el que actúa como padre en una representación dramática, una comedia en este caso.

PES

'Pie': mínima unidad métrica compuesta por dos o más sílabas de cuya colocación y repetición derivan los diversos tipos de versos y de ritmos (*Sat.* I, 4, 7).

En virtud de esta definición *pes* puede tomar por sinécdoque el sentido de 'ritmo' en A.P. 80 y 252; *Ep.* I, 19, 28; *Od.* IV, 6, 35: *servare pedem*: 'mantener el ritmo.

E incluso puede adquirir el sentido de 'verso', por sinécdoque también: *Epod.* XIV, 12: *non elaboratum ad pedem*: 'versos no trabajados', es decir, 'versos imperfectos'.

He aquí algunas de las expresiones con el término *pes*:

- *Pede certo* (*Sat.* I, 4, 47): 'por un ritmo métrico

determinado y preciso'. (Vid. *infra* TEMPUS: *tempora certa*.)

- *Incomposito pede* (Sat. I, 10, 1): 'con pie desacompasado', 'mal compuesto rítmicamente'.

- *Pede ter percusso* (Sat. I, 10, 43): 'con un verso que recibe tres veces el golpe del *ictus*', es decir, el trímetro yámbico.

- *Pedibus claudere verba* (Sat. II, 1, 28): 'encerrar palabras en pies métricos', 'sujetarlas a un ritmo', es decir, 'escribir versos'.

- *Pedibus quid claudere senis* (Sat. I, 10, 59): 'encerrar algo en pies que se repiten de seis en seis', es decir, 'escribir algo en hexámetros'.

PIERIS - PIERIDES

'Piéríde', 'Piérides' (*Od.* IV, 3, 18 y IV, 8, 20). Es uno de los sobrenombres de las Musas debido a la victoria que obtuvieron sobre las Piérides, hijas del rey Píero de Macedonia, a las cuales transforman en urracas por haberse atrevido a competir con ellas en el arte del canto épico.

PIPLEA

Od. I, 26, 9: 'Musa'. Es otro de los sobrenombres de las Musas surgido a partir de la fuente Pimplea, en la Pieria, que

estaba consagrada a las Musas.

PLACERE

'Gustar', 'agradar', 'complacer' una obra poética o un poeta. Es uno de los términos utilizados por Horacio para designar una de las funciones de la poesía, la de deleitar al oyente o lector.

Con este sentido aparece en *Ep.* I, 19, 2; I, 20, 23; II, 1, 83; *A.P.* 365 y *Od.* IV, 3, 24.

PLAUDERE - PLAUSOR / PLOSOR

'Aplaudir', 'mostrar aprobación hacia una obra poética o hacia su autor': *Sat.* I, 10, 76 y *Ep.* II, 1, 88.

A.P. 155 se refiere de forma general al teatro.

Plausor (*Ep.* II, 2, 130) y *plosor* (*A.P.* 154): 'espectador que aplaude la representación dramática'.

PLECTRUM

'Plectro', 'palillo o púa utilizado para tocar los instrumentos de cuerda como la cítara o la lira'.

Por extensión también puede significar 'lira' y 'poesía lírica' como en *Od.* II, 13, 26: *aureo plectro*, 'con tu lira de oro' que, evidentemente, posee un sentido metafórico, 'con tu

espléndida y bella poesía lírica'.

Este mismo significado de 'poesía lírica' aparece en *Od.* I, 26, 11 donde va acompañado del adjetivo 'lesbio'.

Dos expresiones merecen especial atención:

- *leviore plectro* (*Od.* II, 1, 40): 'de una poesía lírica más ligera, de inspiración más liviana, de estilo más sencillo';

- *maiore plectro* (*Od.* IV, 2, 33): 'de una poesía lírica más elevada, de mayor elevación, de un estilo más elevado'.

Con estos dos adjetivos queda perfectamente clara la concepción horaciana del género lírico: hay diversos tipos líricos: su propia lírica pertenece al *genus tenue* como queda repetidamente puesto de manifiesto, mientras que la poesía pindárica pertenece al *genus grave* aquí designado con el adjetivo *maior*.

POEMA - POESIS - POETA

Esta tríada de conceptos parece haber servido a algunos teóricos griegos como Neoptólemo de Paros para estructurar las diversas leyes y normas del *ars poética*.

Ahora bien, mientras el concepto del poeta como agente de la composición poética no ofrece dificultad alguna, no ocurre lo mismo con *poema* y *poesis* sobre las cuales se han efectuado gran cantidad de comentarios²⁸.

Poema y *poesis* constituyen propiamente el *ars poetica* mientras que el *poeta* es la persona que posee el arte y el don de lo poético (cfr. PHILOD. *De poemat.* V, col XI, 2 y VARRON, ap. NON. 428, 19).

Se presenta a continuación una rápida exposición de las definiciones de varios teóricos griegos y latinos.

De los fragmentos de Filodemo se desprende que para Neoptólemo el estilo, la *dispositio verborum*, la σύνθεσις τῆς λέξεως, era cosa propia del ποίημα, mientras que el contenido, el tema, ὑπόθεσις pertenece a la ποίησις (cfr. PHILOD. *Ibid.* V, col. 4 y 5).

Para Filodemo (*Ibid.* V, col. XI, 26 - XII, 1) ποίημα, como todo lo que se expresa poéticamente, pertenece a la ποίησις.

En efecto, para él ποίημα es una parte de un largo poema como, por ejemplo, las trece primeras líneas de la Iliada, mientras que ποίησις es todo un poema como la Iliada.

De hecho ποίημα es un término más amplio que ποίησις pues puedes aplicar el término ποίημα a la Iliada pero no se puede llamar ποίησις a las trece primeras líneas de la Iliada.

Según Lucilio (*Sat.* IX, 338-347, ap. NONIO, 428, 12) *poema* es una pequeña parte, *pars est parva* (v. 340), de una extensa composición poética o bien una composición poética de poca extensión, tal como una epístola poética:

epistula item quavis non magna poema est.

(v. 341)

Por su parte, *poesis* es el conjunto de una larga composición literaria considerada como una unidad, como lo podría ser la Iliada, *opus totum* (v. 342):

*et maius multo est quam quod dixi ante poema.
Qua propter dico: nemo qui culpat Homerum
perpetuo culpat neque quod dixi ante poesin:
versus unum culpat, verbum, enthymema, poema.*

(vv. 344-347)

Es cierto que la palabra *poema* del verso 347 es una corrección de Leo pero es generalmente admitida como buena por los críticos.

Posidonio en su *Introducción al estilo* (ap. DIOG. LAERT. VII, 60) ofrece esta definición: "*poema* es una expresión métrica o rítmica calculada que excede el carácter de la prosa... y la *poesis* es una expresión métrica que comporta un sentido y contiene una imitación de acciones divinas y humanas".

Posidonio no alude, pues, al tamaño sino a la cualidad. Por su parte Varrón en su sátira menipea titulada *Parmeno* (ap. NONIO, 428, 19) define *poema* como una "expresión dotada de ritmo, sometida a una forma definida, métricamente analizable. Y así llaman incluso *poema* al dístico elegíaco. *Poesis* es un tema completo tratado rítmicamente como la Iliada de Homero y los Annales de Ennio; la poética es el arte de ambas cosas":

*Poema est lexis enrithmos, id est verba plura modice
 in quamdam coniecta formam; itaque etiam distichon
 epigrammaticon vocant poema;
 Poesis est perpetuum argumentum e rhythmis ut Ilias
 Homeri et Annales Enni;
 poetica est ars earum rerum.*

Quizá pueda concluirse que como términos técnicos del *ars poetica*:

- *poema* es, como dicen Posidonio y Varrón, la expresión métrica y rítmica sometida a un patrón perfectamente definido; *poema* son las 'palabras versificadas', un tipo de expresión opuesto a la prosa. En el proceso de elaboración poética se relaciona con la causa material, utilizando terminología aristotélica²⁹;

- *poesis* es una composición poética dotada de unidad y sentido. En el proceso poético se relaciona tanto con la causa formal en cuanto ésta ofrece al poeta una visión global de la obra, un arquetipo, y con la causa final en la medida en que se trata del fin a conseguir. El poeta sería la causa eficiente que la hace posible.

Ahora bien, en el uso común:

- *poema* puede significar por extensión 'verso', 'versos' (cfr. CIC. *De div.* I, 66), 'poema', sea largo o corto, y 'poesía' en el sentido antes mencionado de expresión opuesta a la prosa; pero también 'poesía' en cuanto género poético caracterizado por la elevación en el estilo y en el contenido;

- *poesis* describe el proceso poético de composición, es decir, el arte de componer poesía. También expresa una abstracción: poesía.

Además se utiliza para designar la totalidad de la obra de un poeta: v. g., la poesía de Píndaro; o la totalidad de una sola composición poética: la *Iliada*, la *Eneida*.

Por lo que se refiere a Horacio, se encuentran en muchas ocasiones los términos *poema* y *poeta* pero sólo aparece *poesis* en A.P. 361 donde presenta el sentido de 'poema', es decir, la 'totalidad de una sola composición poética': *ut pictura poesis*, 'una composición poética es como un cuadro'.

Poema: Sat. I, 4, 45 y 63: 'poesía', 'género poético caracterizado por la elevación en el tema y en el estilo'.

Como término técnico con el sentido general y básico de 'poesía' como 'forma de expresión caracterizada por el ritmo métrico y sometida a un patrón formal determinado y como tal opuesta a la prosa' y que ambiguamente equivale a 'verso o versos' y a 'poema', se encuentra en Ep. I, 18, 40; II, 1, 3, 117, 225; II, 2, 57, 65, 109; A.P. 99, 263, 303, 342, 377, 416.

Con el sentido de 'poemas' o 'composiciones poéticas': Sat. I, 10, 7 referido a los mimos de Laberio; Ep. II, 1, 54 alude a

las obras de Ennio y Nevio; el verso 75 de la misma epístola alude a la *Odussia* de Livio Andrónico que por cierto supone una clara oposición entre *versus* y *poema*; *Ibid.* verso 237 se refiere a un poema épico compuesto por Quérilo; A.P. 276, las tragedias de Tespis y *Ep.* I, 1, 67 a las tragedias de Pupio; en *Sat.* II, 3, 321 a sus propias sátiras.

He aquí algunas de estas expresiones:

- *Agitare expertia frugis (poemata)* (A.P. 341): los términos *agitare* y *frux* están utilizados en sentido figurado por lo cual la expresión puede traducirse por 'criticar o censurar los poemas carentes de utilidad'.

- *Deducere poemata* (*Ep.* II, 1, 255): 'componer versos', 'escribir poesía'.

- *Ducere et vendere poema* (*Ep.* II, 1, 75): 'dar valor, calidad y estima a una composición poética y hacerla más fácilmente vendible'.

- *Facere legitimum poema* (*Ep.* II, 2, 109): 'componer poesía según las leyes del *ars poetica*'. (*Vid. supra LEX*).

- *Facere meliora poemata* (A.P. 303): 'hacer o componer mejor poesía, mejores versos o mejores poemas'.

- *Mirari pulchra poemata* (*Sat.* I, 10, 6): 'admirar como bellos poemas' los mimos de Laberio.

- *Pangere mira poemata* (Ep. I, 18, 40 y A.P. 416): 'componer una poesía, unos versos, unos poemas maravillosos, admirables'.

- *Praeterire austera poemata* (A.P. 342): 'dejar a un lado, rechazar los poemas ásperos y toscos', es decir, sin los encantos y la suavidad de los versos bien trabajados y pulidos.

- *Reddere meliora poemata* (Ep. II, 1, 34): 'volver o hacer mejores los poemas', 'dar más calidad a los versos, poemas o poesía'.

- *Scribere poemata* (Ep. II, 1, 117 y II, 2, 65-66): 'escribir poesía', 'componer poemas'.

En cuanto a los adjetivos que acompañan al sustantivo *poema*, además de los ya citados, pueden mencionarse los siguientes:

- *Pulchra... poemata; dulcia* (A.P. 99): 'poesía, versos o poemas bellos; poesía, versos o poemas agradables, placenteros' y de ahí 'encantadores', 'seductores'. (Vid. *supra* DULCIS).

- *Immodulata poemata* (A.P. 263): 'poesía, versos, poemas que no observan las leyes del *ars rhythmica*', lo cual supone la negación misma del carácter poético de una composición ya que, como se ha dicho, *poema* es una forma de expresión caracterizada por el ritmo métrico. (Vid. *supra* MODUS.)

- *Iustum poema* (*Sat.* I, 4, 63): 'verdadera, auténtica poesía', es decir, 'poesía que observa todas las leyes y normas poéticas que constituyen la esencia de la verdadera poesía' (*vid. supra* pág. 484).

- *Lacrimosa poemata* (*Ep.* I, 1, 67): 'poemas que hacen saltar las lágrimas', es decir, 'tragedias'.

- *Ridiculum poema* (*Ep.* II, 1, 237-238): 'poema ridículo, absurdo, irrisorio'.

POETA

Es la causa eficiente que hace posible la realización de un poema, el agente de la composición poética.

Designa a una persona dotada de una elevada inspiración poética y de unas determinadas cualidades naturales (*ingenium*) y de una maestría y una técnica (*ars*) adquiridas por aprendizaje teórico (*sapientia*) y práctico (*studium*) que le facultan para la composición poética.

Evidentemente son numerosísimos los pasajes en que aparece este término ya sea para designar al poeta en general (*Ep.* I, 19, 10; II, 1, 126 y 219; *A.P.* 9, 87, 291, 299, 307, 333, etc.) o a un tipo de poeta determinado: por ejemplo en *Sat.* I, 4, 1, 39, 42, 62 y I, 10, 2 se refiere a los poetas cómicos; en *Ep.* II, 1, 211 al poeta dramático en general; *Ep.* II, 1, 247 a

Virgilio y a Vario como poetas épicos.

Pero es muy interesante analizar los adjetivos que se aplican al sustantivo *poeta* o a algún poeta determinado.

- *Acer* (*Sat.* I, 4, 43) está referido a Vario en calidad de poeta épico y puede traducirse como 'impetuoso', 'apasionado', 'vehemente'. Es una de las características del poeta y del estilo del *genus grave*.

En *Sat.* II, 1, 1 el término *acer* denota una acusación vertida contra Horacio por algunos lectores que consideraron excesiva la fuerza de su invectiva.

- *Altus* (*Ep.* II, 1, 56): 'poeta que cultiva los grandes géneros como la épica, la tragedia o la alta lírica, con temas y estilo elevado'.

- *Argutus* (*Ep.* II, 2, 90): 'melodioso', 'de voz clara' como *Od.* III, 3, 14 y 21 y IV, 6, 25.

- *Asper* (*A.P.* 221): 'rudo'. Pero, en este caso, con una rudeza, un descuido intencionados tanto en el contenido (grosero) como en el estilo (áspero).

- *Bonus* (*Ep.* II, 2, 115 y *A.P.* 358 y 359): 'poeta que compone buenos poemas, que hace poesía de calidad.

- *Brevis* (*vid. supra BREVIS*).

- *Cautus*: 'cuidadoso', 'cauteloso', 'meticuloso'. En *A.P.* 46 con sentido positivo y en *A.P.* 267 con matiz peyorativo.

- *Comis et urbanus*: 'afable y educado', referido a Lucilio en *Sat.* I, 10, 53 y 65.

- *Derisus exceptusque sinistre* (*A.P.* 452): poeta 'que ha sido objeto de burla y rechazado' a causa de las faltas y defectos de su composición.

- *Dilectus poeta* (*Ep.* II, 1, 247): 'poeta predilecto'.

- *Doctus* (*Sat.* I, 9, 51 y *Ep.* II, 1, 56): 'docto', 'sabio', 'instruido'. Era uno de los ideales de los poetas alejandrinos y neotéricos así como de los poetas augústeos.

- *Donandus laurea Apollinari* (*Od.* IV, 2, 9): 'que debe ser premiado con el laurel de Apolo'. Se refiere al poeta Píndaro.

La hiedra (*Od.* I, 1, 29), el mirto (*Od.* I, 4, 9) y el laurel son plantas estrechamente relacionadas con los premios poéticos.

- *Durus* (*Sat.* I, 4, 8): 'duro al oído', 'áspero' en la composición de los versos. Va referido a Lucilio y se trata de una enálage en la que se aplica al poeta la cualidad de sus versos.

- *Facetus* (*Sat.* I, 4, 7): 'ingenioso', 'gracioso'. Se refiere también a Lucilio.

- *Garrulus* (*Sat.* I, 4, 12): 'charlatán', 'que abusa de una excesiva y vana palabrería'. Alude también a Lucilio.

- *Immensus* (*Od.* IV, 2, 7) va referido a Píndaro a quien se

compara con un torrente aplicándole esta cualidad: 'sin límites', 'insondable', 'desbordado' y hace referencia a la gran elevación y altura de la lírica pindárica.

- *Indignus poeta* (Ep. II, 1, 230): 'poeta indigno', 'que no es adecuado para' asumir determinado tipo de composiciones. *Indignus* aparece, pues, relacionado con el *decorum* del poeta.

- *Levis* (Od. I, 6, 20): poeta 'ligero', 'de inspiración y estilo sencillo', 'que cultiva el *genus tenue*'. En el citado pasaje va referido al propio Horacio.

- *Liquidus, puro simillimus amni* (Ep. II, 2, 120). Nuevamente por enálage se aplica al poeta la cualidad del lenguaje que éste utiliza: 'claro, parecidísimo a un arroyo de aguas puras'.

Designa, pues, una cualidad directamente relacionada con la claridad, como *virtus dicendi*.

- *Lividus et mordax* (Sat. I, 4, 93) indica una acusación vertida sobre el propio Horacio, tachándole de 'envidioso y mordaz' a causa de sus críticas y censuras.

- *Lutulentus* (Sat. I, 4, 11 y I, 10, 50) se aplica por enálage a Lucilio a causa de los defectos y errores métricos y estilísticos de sus composiciones: 'sucio', 'lleno de fango'.

- *Magnus* es aplicado a Homero en Sat. I, 10, 52: 'el gran Homero', debido a la gran calidad y celebridad de sus obras.

Unos versos más adelante (v. 55) *maior*, referido a Lucilio, alude también a la categoría poética de dicho autor, a su *ingenium*.

- *Mediocris poeta* (A.P. 372): 'poeta mediocre'.

- *Nobilis* (Od. IV, 3, 12): 'ilustre', 'famoso'.

- *Obscurus* (A.P. 26): 'oscuro'. (Vid. supra pp. 253-254).

- *Parvus* (Od. IV, 2, 31) alude al *ingenium*, a la inspiración y vincula la poesía horaciana con el *genus tenue* puesto que el adjetivo se aplica al propio Horacio: 'poeta pequeño, humilde, de poca elevación poética, de inspiración sencilla' (cfr. *parva vela* en Od. IV, 15, 3-4).

También el comparativo *minor* referido al propio Horacio en Sat. I, 10, 48 tiene el sentido de 'inferior', 'de menor categoría poética'.

- *Piger* (referido a Lucilio en Sat. I, 4, 2) significa 'poeta perezoso' para afrontar y soportar la penosa tarea del *labor limae*.

- *Pravus* (Sat. I, 4, 79) tacha a Horacio de 'malvado' y 'depravado' por los ataques realizados en sus Sátiras.

- *Romani poetae* (A.P. 264): 'los poetas romanos', equivalente al *nostri poetae* del verso 285.

- *Sanus poeta* (Sat. II, 3, 322 y A.P. 296): 'poeta cuerdo' en oposición al *male sanus* (Ep. I, 19, 4) y *vesanus* (A.P. 455)

que designan al 'poeta loco', 'que ha perdido la razón'.

- *Seniores poetae* (Sat. I, 10, 67): 'los poetas más antiguos' que Lucilio, por lo cual se refiere fundamentalmente a los del siglo III y comienzos del II a.C., lo mismo que *veteres poetae* de Ep. II, 1, 41, 43, 64.

- *Tenuis* en A.P. 46 quiere decir poeta 'perspicaz', 'agudo', 'sutil', 'ingenioso'. En cambio, en Od. I, 6, 9 Horacio se considera a sí mismo un poeta 'de estilo sencillo', 'de poca elevación', 'que trabaja siempre en el *genus tenue*'.

- *Timidus procellae* (A.P. 28): 'temeroso de la tormenta', es decir, 'temeroso de enfrentarse con temas y obras importantes propias del *genus grave* o *altum*'.

- *Turgidus* (Sat. I, 10, 36): 'de estilo hinchado y excesivamente ampuloso', referido a un poeta épico cuyo apodo es el de Alpinus.

- *Tutus*: 'prudente', 'cauteloso' a la hora de afrontar la composición poética: elegir el tema y darle posteriormente forma. Pero tanto en A.P. 26 como en 266 tiene una connotación peyorativa, marcada en el primer caso por el adverbio *nimum*.

- *Vecors* (Sat. II, 5, 74): 'loco', 'fuera de sus cabales', equivalente a *delirus* (vid infra *SCRIPTOR*) y a *vesanus*.

- *Vehemens* (Ep. II, 2, 120) por enálage se aplica al poeta una cualidad de su lenguaje que en este caso es la energía, la

garra: 'lleno de energía', 'lleno de fuerza'.

- *Vesanus* (A.P. 455): *vid. supra vecors*.

- *Vitiosus* referido a Lucilio en *Sat.* I, 4, 6: 'incorrecto', 'imperfecto', 'defectuoso', se aplica por enálage al poeta cuyos versos son defectuosos como consecuencia de repetidos fallos en la composición poética.

POETICUS

'Poético' en *Ep.* I, 19, 44.

PONDUS

'Importancia', 'peso', 'contenido', 'sustancia', 'dignidad', es una característica referida esencialmente al *genus grave* y que afecta tanto al contenido y a la forma de las palabras (*Ep.* I, 19, 42; II, 2, 112 y A.P. 320) como al ritmo del verso (A.P. 260).

POPULUS

Con el significado de 'público' que asiste a la representación dramática aparece en *Ep.* II, 1, 197 y A.P. 153, 185, 206, 321.

POTENTER

'Con efectividad', 'enseñoreándose', 'mostrando poder y dominio' sobre el tema de la obra: *A.P.* 40. Se trata de una palabra creada por Horacio como calco semántico de la palabra griega *δυνατῶς*.

PRAEMIUM

'Recompensa' que reporta el éxito literario y que puede traducirse en algo simbólico como una corona de hiedra (*Od.* I, 1, 29 y I, 3, 25) o de laurel (*Od.* IV, 2, 9) o una palma (*vid. supra PALMA*) o en algo no material pero real como puede ser la gloria, el honor o la alabanza (*Ep.* II, 1, 78).

PRAETEXTA

Designa por metonimia la 'tragedia de tema romano cuya acción transcurre en territorio romano y cuyos personajes tienen nombre romano y van vestidos con la *toga praetexta* propia de los magistrados, los sacerdotes y los niños': *A.P.* 288.

Vid. supra DOCERE.

PREMERE

En sentido figurado 'rebajar' la calidad y de ahí 'censurar', 'criticar' y 'rechazar' una obra literaria en *Ep.* I,

19, 36.

En A.P. 262 tiene el sentido general de 'marcar',
'señalar'.

PRIMUS - PRINCEPS

Son dos términos sinónimos que designan en el campo literario a la persona que crea o introduce una novedad literaria; de forma específica se aplica a los inventores de los diversos géneros literarios. Corresponde al griego εὑρετής o a sus primeros adaptadores en la literatura latina.

Primus en *Sat.* II, 1, 63 y *A.P.* 130: *Ep.* I, 19, 23.

Princeps en *Ep.* I, 19, 21 y *Od.* III, 30, 13.

PROBARE

'Conceder la aprobación' a un determinado tipo de chistes y versos en el drama satírico: *A.P.* 249.

PRODESSE

Designa uno de los *officia poetae*: 'prestar un servicio útil a sus conciudadanos': *A.P.* 333.

PROFERRE IGNOTA INDICTAQUE

'Sacar a la luz, inventar temas desconocidos, no expuestos

anteriormente por nadie': A.P. 130.

PROPERARE

'Dar rapidez y viveza a la acción dramática': Ep. II, 1, 58.

PROPRIUM - PROPRIE

'Propiedad', característica propia del *decorum* que debe existir en este caso entre el tema y el tipo de metro en el que debe ser expuesto: A.P. 79.

Sobre *proprie communia dicere* de A.P. 128 *vid. supra* pp. 320 ss.

PUDENTER

'Con moderación', sabiendo mantener el ideal del justo medio, de la μεσότης: A.P. 51.

PUDOR

En Od. I, 6, 9 y Ep. II, 1, 259 tiene el significado de 'sentimiento de incapacidad' para abordar la composición de un poema del *genus grave*, de un poema épico.

PULCHER - PULCHRE

Son términos que designan la belleza puramente formal de una expresión, de un verso, de un poema.

Vid. supra CARMEN y POEMA.

PULPITUM

En *Ep.* I, 19, 40 designa a los 'estrados' dedicados a la recitación poética.

En *Ep.* II, 1, 174 y *A.P.* 215 se refiere a la 'escena' sobre la que se realiza la representación dramática.

En *A.P.* 279 se trata de un simple tablado de madera sobre el que actuaban los actores.

QUERELLA

Además de su simple uso como término de la lengua común en *A.P.* 98, *Od.* II, 17, 1; III, 21, 2 y *Ep.* I, 12, 3 con el sentido de 'queja', 'lamento', en dos ocasiones aparece íntimamente ligado con la poesía elegíaca:

- en *Od.* II, 9, 18 está unido al adjetivo *mollis* y usado como término técnico propio de la elegía amorosa (*vid. supra* pp. 446 y 478 n.18);

- en *Od.* III, 11, 12 se refiere, en cambio, a otro tipo de elegía: el epigrama fúnebre.

QUERIMONIA

Aparte de su uso como término de la lengua común en *Od.* I, 13, 19 y III, 24, 33 con el significado de 'lamento', 'queja', en *A.P.* 79 se refiere de forma específica al contenido propio del epigrama fúnebre (*vid. supra* pp. 339 y 446).

En *Od.* II, 20, 22 aunque alude de forma más general a las honras fúnebres entre las que se cita a las *neníae*, *luctus* y *clamor*, no se debe descartar la posibilidad de una referencia a *elegia* en su sentido primigenio en cuanto 'canto poético fúnebre, de lamentación'.

RECIDERE

Sat. I, 10, 69 y *A.P.* 447: 'recortar', uso metafórico tomado posiblemente de la horticultura y que designa la actividad del crítico o del propio poeta como crítico de sí mismo en el trabajo de revisión y análisis de las propias composiciones en busca del punto exacto en el que se encuentra la perfección.

RECITARE - RECITATOR

'Recitar', 'hacer una lectura pública de los propios poemas': *Sat.* I, 4, 23, 73 y 75; *Ep.* I, 19, 42; II, 1, 223; *A.P.* 438.

Recitator acerbus (*A.P.* 474): 'recitador inoportuno e insoportablemente molesto' porque a todos y a todas horas quiere leer sus poemas.

RECTUS - RECTE - RECTIUS

Rectum es utilizado en varias ocasiones para designar 'lo poéticamente correcto, bueno y perfecto' (*Ep.* II, 1, 63 y 83).

La perfección poética consiste precisamente en el inestable justo medio entre dos defectos (*A.P.* 25) y en observar siempre el principio del *decorum* como sugieren a veces los adverbios *recte* (que en *Ep.* II, 1, 79 y 209 y *A.P.* 319 podría traducirse

por 'adecuadamente', 'convenientemente') y *rectius* en A.P. 140.

En otras ocasiones se puede traducir *recte* simplemente por 'bien', 'correctamente', 'con perfección': Sat. I, 4, 13; A.P. 309 y 428 que alude e implica la observancia de todos los principios del *ars poetica* entre los cuales se encuentra el *labor limae*.

REFERRE

'Referir', 'relatar' hechos o palabras de alguien. Es una de las actividades y *officia* de los poetas épicos y líricos: Ep. II, 1, 130; A.P. 85; Od. I, 12, 39 y III, 3, 71. Pero también tiene cabida en la poesía dramática en la medida en que alguno de los personajes refiere hechos o palabras acaecidos o pronunciadas fuera de escena: A.P. 179.

RELEGERE

'Releer' una obra: Ep. I, 2, 2.

REPERTOR

'Descubridor', 'inventor': A.P. 278.

Vid. supra AUCTOR, INVENTOR, PRIMUS.

REPONERE

'Poner de nuevo en escena', 'repetir una representación dramática': *A.P.* 120 y 190.

REPREHENDERE

'Reprender', 'censurar' versos o expresiones defectuosas (*Sat.* I, 10, 52 y *A.P.* 445) o toda una composición poética de mala calidad (*A.P.* 292 ; *Ep.* II, 1, 76, 81 y 222) o a un poeta a causa de sus faltas literarias (*Sat.* I, 10, 55).

RES

Designa a la 'materia', 'tema', 'contenido' de un poema en oposición a *verba*, el estilo: *Sat.* I, 4, 47; I, 10, 57; *Ep.* I, 19, 25 y 29; II, 1, 259; *A.P.* 29, 89, 310, 311 y 322.

- *Res arcessere* (*Ep.* II, 1, 168): 'sacar, extraer los temas'.

- *Rem legere* (*A.P.* 40): 'elegir o escoger un tema'.

A veces equivale a la 'acción', es decir, el 'conjunto de hechos' que se narran en un relato (épico o novelesco) o se representan en un escenario:

- *in medias res* (*A.P.* 148): 'al centro de la acción', 'al meollo de los hechos'.

- *rem agere* (A.P. 82 y 179): 'representar en escena una acción dramática'.

- *res ludicra* (Ep. II, 1, 180): puesto que *ludus* designa tanto a los espectáculos circenses como a los escénicos, *ludicra* puede entenderse como 'dramática' y *res ludicra* como 'acción dramática'.

RETEXERE

Literalmente 'destejer y tejer de nuevo', metáfora aplicada al campo literario con el significado de 'corregir lo ya escrito y rehacerlo nuevamente': *Sat.* II, 3, 2.

Para esta metáfora *vid. supra DEDUCERE* e *infra SERERE*.

SAL

En singular tiene el sentido figurado de 'humor' que en Sat. I, 10, 3 adquiere el matiz de 'humor caústico', que produce escozores pero que sana, como la sal.

En Ep. II, 2, 60 *sale nigro* es todavía más fuerte que en el caso anterior. Independientemente de que pueda tratarse de un 'humor más basto, de menos ingenio, menos fino' como sugiere Brink, *ad l.*, cabe preguntarse, al igual que Porfirio (*ad l.: an 'nigrum' malum intelligimus, 'salsum' autem facetum et iocularium?*) si *nigrum* no quiere decir 'perverso', 'despiadado', 'cruel'. (*Vid. infra VERSUS: versus atri*).

En A.P. 271 *sales* son los 'chistes', las 'chanzas' de Plauto.

SAPERE - SAPIENTIA - SAPIENS

Con el sentido de 'entender', 'saber apreciar' aparece *sapere* en Ep. II, 1, 68.

En cambio en Ep. I, 4, 9; II, 2, 128 y A.P. 309 *sapere* presenta un doble matiz: 'tener ingenio, agudeza, buen gusto, hábil prudencia' pero también 'poseer profundos conocimientos' de las diversas ciencias y artes, fundamentalmente 'conocimientos filosóficos'.

Este significado de 'sabiduría' identificada con

'filosofía' tiene la palabra *sapientia* en A.P. 396 y en Ep. I, 3, 27 donde es calificada de *caelestis*.

Con el mismo sentido pero como una actividad válida en sí misma, no con miras a la actividad poética, sino como algo más importante y más útil que la poesía, como una actividad propia de hombres maduros, aparece *sapere* en Ep. II, 2, 141 cuya esencia podría ser el *quid verum atque decens curo et rogo* de Ep. I, 1, 11.

El adjetivo *sapiens* (Ep. II, 1, 50) aplicado a Ennio puede traducirse por 'sabio' con el doble matiz antes indicado.

SATIRA

En Sat. II, 1, 1 el singular *satira*³⁰ parece indicar el significado de 'poesía satírica' en cuanto género literario, aunque también puede existir una utilización poética del singular por el plural (sinécdoque) y referirse a sus 'composiciones satíricas'.

Este es el significado que presenta, en plural, en Sat. II, 6, 17.

SATYRUS

'Drama satírico' (A.P. 235). Así denominado porque entre sus personajes siempre se encuentran los 'satiros' (A.P. 221,

226, 233), seres míticos, compañeros de Baco, con orejas, rabo y pezuñas de cabra, desvergonzados y procaces. Horacio los identifica con los Faunos (*Ep.* II, 2, 125 y *A.P.* 244).

SATURNIUS

Vid. supra NUMERUS.

SCAENA

Tiene el sentido general de 'escena', es decir, 'lugar donde se representa la acción dramática' y no el concreto de 'fachada que se eleva en la parte posterior del *pulpitum* o *proscenium*':

- *in scaenis rem agere* (*A.P.* 179): 'representar una acción en la escena';

- *promere in scaenam* (*A.P.* 183): 'sacar a escena', 'representar en escena'.

Puede adquirir por sinécdoque el significado de 'teatro':

- *ferre in scaenam* (*Ep.* II, 1, 177): 'llevar a la escena', es decir, al teatro;

- *scaenae committere* (*A.P.* 125): 'entregar, confiar a la escena', es decir, 'llevar al teatro' una determinada obra.

- *in scaenam mittere* (*Ep.* I, 6, 41 y *A.P.* 260): 'lanzar a la escena', 'llevar al teatro'.

Por el contrario en *Ep.* II, 1, 205 designa un lugar concreto que coincide con el *pulpitum* o proscenio, es decir el tablado donde actúan los actores: *stare in scaena*: 'aparecer, erguirse en la escena'.

SCRIBERE

Utilizado en sentido absoluto como 'escribir', 'componer' aparece en muchos pasajes: *Sat.* I, 4, 13; II, 1, 10 y 60; *Ep.* II, 1, 109 y 228; II, 2, 103 y 107; *A.P.* 38, etc.

He aquí algunas expresiones:

- *licenter scribere* (*A.P.* 265). (*Vid supra LICENTER*)

- *plus scribere* (*Sat.* I, 4, 16): 'escribir más', que se contrapone a

- *recte scribere* (*Sat.* I, 4, 14 y *A.P.* 309): 'escribir bien, con corrección, con perfección';

- *raro scribere* (*Sat.* II, 3, 1): 'escribir rara vez, de tarde en tarde'.

Con el sentido habitual de 'escribir acerca de...', 'componer poesía o un tipo determinado de obra literaria': *Sat.* I, 4, 41 y 57; I, 10, 16, 47 y 73; *Ep.* I, 4, 3; I, 19, 3; II, 2, 108; *A.P.* 306 y 387. (*Vid. CARMEN, POEMA, VERSUS.*)

Con el significado de 'describir', 'contar', 'narrar': *A.P.* 74 y *Ep.* I, 16, 4. Si tiene como objeto de la acción a una persona adquiere el matiz de 'celebrar', 'ensalzar' a alguien con una composición literaria (poema épico o lírico): *Sat.* II, 1, 16 y *Od.* I, 6, 1 y 14.

SCRIPTOR

'Escritor', persona que se dedica a la composición de obras literarias tanto en prosa como en verso aunque en Horacio, al menos en las sátiras y epístolas literarias, no hay ningún caso en el que este término se refiera específicamente a un prosista. En todo caso cabe la ambigüedad en *Ep.* II, 2, 77; II, 1, 30 y 36 y *A.P.* 346. Pero la mayoría de las veces se refiere a los poetas épicos, líricos o dramáticos: *Ep.* I, 2, 1; II, 1, 61, 199, 236 y 268; *A.P.* 120, 235 etc.

Algunas expresiones horacianas son las siguientes:

- *scriptor cyclicus* (*A.P.* 136): 'poeta cíclico', es decir, que compone poemas épico-biográficos cuyos temas se inspiran en los grandes ciclos heroicos: troyano, fundamentalmente, y tebano;

- *delirus inersque scriptor* (*Ep.* II, 2, 126): 'poeta extravagante y sin talento', es decir, sin capacidad;

- *librarius scriptor* (*A.P.* 354): 'copista de libros';

- *nobiles scriptores* (Ep. I, 19, 39): 'escritores famosos e ilustres' (posiblemente con matiz irónico: *vid. supra* pp. 614-615;

- *notus scriptor* (A.P. 346): 'escritor conocido y famoso';

- *novus scriptor* - *vetus scriptor* (Ep. II, 1, 37-39): 'escritor actual - escritor de épocas pasadas';

- *perfectus scriptor* (Ep. II, 1, 37): 'escritor que ha conseguido la perfección literaria en sus obras';

- *probus scriptor* (Ep. II, 1, 39): 'escritor bueno y apreciado por su calidad literaria';

- *vilis scriptor* (Ep. II, 1, 38): 'escritor de poco o ningún valor literario'.

SCRIPTUM

Horacio utiliza siempre este participio sustantivado en plural como 'escritos', 'obras o composiciones literarias' tanto en prosa como en verso: *Sat. I, 4, 75; Ep. I, 3, 17; II, 1, 29* aunque en el caso de Horacio se trata casi siempre de composiciones poéticas entre las que están las suyas propias: *Sat. II, 3, 2; Ep. I, 19, 42; II, 2, 67* y las sátiras de Lucilio: *Sat. I, 10, 56*.

Estas son algunas expresiones utilizadas por Horacio:

- *audire scripta* (Ep. II, 2, 67): 'escuchar los escritos',

es decir, 'la recitación o lectura pública o privada de poemas'.

- *indigna scripta recitare* (Ep. I, 19, 41-42): 'recitar escritos indignos' de ser leídos en un teatro abarrotado de público.

El término *indignus* hace referencia una vez más al principio del *decorum*.

También en Sat. I, 4, 75 aparece *scripta recitare*.

- *optima scripta* (Ep. II, 1, 29): 'las obras de mayor calidad literaria', 'las mejores obras';

- *scripta retexere* (Sat. II, 3, 2). (Vid. *supra* RETEXERE.)

- *scripta aliena tangere* (Ep. I, 3, 16-17): 'tocar los escritos de otro' para tomar de ellos expresiones, versos, pasajes. Equivale, pues, a 'plagiar la obras de otro autor'.

SENTENTIA

En Sat. I, 10, 9 tiene el sentido de 'pensamiento', 'ideas', es decir, el 'contenido' de la sátira.

En cambio, en A.P. 76 tiene más bien la idea de 'fórmula', es decir, 'un pensamiento, una idea cerrada sobre sí misma' como sugiere además el participio *inclusa* del mismo verso.

La expresión *voti sententia compos* significa literalmente: 'fórmula que contiene un deseo que se ha cumplido' y dado que en el texto se alude al dístico elegíaco, se refiere concretamente

a los 'epigramas votivos' que expresan la satisfacción y alegría de haber conseguido lo que se pedía a los dioses.

SEQUI

Referido a contextos literarios, este término aparece en Horacio con tres sentidos al menos:

1. 'Seguir las huellas de alguien': es una metáfora equivalente a 'imitar' a alguien en alguno de los diversos aspectos de la actividad poética':

- *sequi vestigia vatum* (Ep. II, 2, 80): 'seguir las huellas de los vates', 'imitarles en la composición de cuidados poemas';

- *famam sequi* (A.P. 119): 'seguir la tradición', es decir, 'imitar a los poetas precedentes' en la caracterización de los personajes ya conocidos;

- *hosce secutus* (Sat. I, 4, 6) alude a que Lucilio sigue e imita a los poetas de la Antigua Comedia Griega en su costumbre de censurar los vicios, señalando nominalmente a alguna persona a la cual proponen como ejemplo negativo;

- *hunc sequor* (Sat. II, 1, 34): 'sigo, imito a éste', a Lucilio en el género por él creado, en la sátira.

- *sequi numeros animosque non res et verba* (Ep. I, 19, 24-25) significa: 'imitar el ritmo métrico y el carácter (el tono airado) no los temas y las palabras' de los poemas de Arquíloco.

2. 'Tratar de obtener', es decir, 'intentar escribir o componer': *Ep.* II, 2, 143 y *A.P.* 240.

3. 'Seguirse', 'venir de forma natural' las palabras: *A.P.* 311.

SERERE - SERIES

En *A.P.* 46 *serere verba* es 'unir, entrelazar, combinar las palabras' de un verso ordenándolas con vistas a los efectos semánticos, rítmicos y poéticos en general que se desean conseguir.

En *A.P.* 242 *series verborum* significa la 'sucesión, ordenación o combinación de las palabras' de un verso.

Para una discusión más amplia sobre la etimología y sentido de estos términos *vid. supra* pp. 214-216.

SERMO

Es un término utilizado con frecuencia por Horacio y con varios significados:

1. Con el sentido básico de 'conversación', 'diálogo', 'parlamento' se halla en *Od.* III, 3, 71; *Ep.* II, 1, 127; *A.P.* 81 con la expresión *alterni sermones* 'los diálogos dramáticos'.

2. Como 'lenguaje familiar y coloquial' en *Sat.* I, 4, 42 y 48 .

En este último verso está la expresión *sermo merus* 'puro y simple lenguaje coloquial'.

En este sentido la *Rhet. ad Her.* (III, 13, 23) lo define así: "*sermo est oratio remissa et finitima cotidianae locutioni*".

3. 'Conversación, diálogo o plática literaria' que en Horacio implica el uso de un lenguaje coloquial y sencillo en su composición. Designa con este término a sus propias composiciones hexamétricas: sátiras y epístolas: *Ep. I*, 4, 1; *II*, 1, 4 y 250.

En este sentido los *Bionnei sermones* (*Ep. II*, 2, 60) designan a las 'diatribas de Bión'.

La diatriba es un discurso de propaganda, expuesto con cortante ironía y sátira agresiva, avivado por medio de la polémica en diálogos fingidos.

Este género aparece vinculado a Bión de Borístenes, filósofo cínico del siglo III a.C. cuyas diatribas arremetían contra todo tipo de pasiones y prejuicios.

Así pues, los *Bionnei sermones* son sátiras de cortante y despiadada ironía. De hecho Horacio está aludiendo a sus propias sátiras, aunque la idea de 'crítica despiadada y mordaz' no es, evidentemente, suya sino de sus lectores. Cfr. a este respecto

Sat. II, 1, 1 *acer* y I, 4, 93 *lividus et mordax videor*.

4. Con el sentido de 'lenguaje' en cuanto al 'uso que se hace de las palabras' aparece en A.P. 69 y con el matiz de 'modo de expresarse' o 'estilo' se encuentra en algunas expresiones:

- *concinus sermo* (Sat. I, 10, 23): 'lenguaje armonioso y elegante' consecuencia de una adecuada ordenación de las palabras del verso. (Vid. *VERSUS: versus concinnior*).

- *Humilis sermo* (A.P. 229): 'lenguaje vulgar, ordinario, grosero, incluso'. Literalmente 'a ras de tierra'.

- *Iocosus sermo* (Sat. I, 10, 11): 'lenguaje jocoso, humorístico'.

- *Pedestris sermo* (A.P. 95): 'lenguaje prosaico, sencillo, llano, sin elevación'.

- *Suavis sermo* (Sat. I, 10, 24): 'lenguaje suave'. La suavidad se consigue con una conveniente ordenación de las palabras del verso que cuidará especialmente la unión de unas palabras con otras y el ritmo métrico.

- *Tristis sermo* (Sat. I, 10, 11) es una expresión contrapuesta al *iocosus sermo* y designa al 'lenguaje serio, severo y enérgico' propio del *genus grave*.

5. Como 'lengua' o 'conjunto de palabras y modos de expresarse

que configuran una lengua' aparece en *Od.* III, 8,5.

En este sentido el *sermo patrius* de *A.P.* 57 es 'la lengua, el idioma patrio', es decir, 'la lengua latina'.

SERPERE

Serpit humi está utilizado en sentido figurado en *A. P.* 28 con el sentido de hacer uso del *humilis sermo* propio del *genus tenue*.

Un sentido muy semejante tiene en *Ep.* II, 1, 250 donde los sermones horacianos son claramente vinculados al *genus humile*.

SESSOR

Literalmente 'persona que está sentada'. Pero se aplica de forma específica al 'espectador de una representación dramática' en *Ep.* II, 1, 130.

SIMPLEX

En *A.P.* 23 se refiere al contenido, al tema de la obra poética; éste debe ser 'simple', es decir, no compuesto de acciones o motivos diversos o compuesto de elementos homogéneos y de la misma naturaleza guardando la ley del *decorum*.

En *A.P.* 203 *simplex* va referida a *tibia*, la flauta con la que se acompañaba musicalmente algunas partes de la

representación dramática. La sencillez se refiere en primera instancia a la forma, estructura y materiales de la flauta, pero indirectamente se alude a la propia simplicidad musical de las primeras representaciones dramáticas.

S OCCUS

'Zueco' utilizado por los actores cómicos: *Ep.* II, 1, 174.

Por metonimia designa también a la 'comedia' en *A.P.* 80 y 90.

SONARE

Del sentido básico de 'emitir sonidos' pasa en *Od.* II, 13, 26 a 'celebrar, ensalzar determinados hechos en un canto acompañado con música de lira' (cfr. *Epod.* IX, 5; XVII, 40 y *Ep.* II, 2, 86), es decir, 'cantar poemas líricos' o, en general, 'cantar' poéticamente (*Sat.* I, 4, 44).

SPECIOSUS

Vid. FABULA y VOCABULUM.

SPECTARE - SPECTATOR

Con el sentido específico de 'contemplar una representación dramática': *Sat.* I, 10, 39; *Ep.* I, 1, 67; II, 1, 61 y 203; *A.P.*

190.

En A.P. 98 el participio *spectans* está sustantivado y equivale a 'espectador'.

Spectator específicamente es la 'persona que contempla una representación dramática': A.P. 182 y 224.

- *lentus spectator* (Ep. II, 1, 178): 'espectador insensible e indiferente'.

- *Sedulus spectator* (Ibid.): 'espectador atento', 'que se entrega de lleno al espectáculo', 'totalmente inmerso en la representación'.

- *Superbus spectator* (Ep. II, 1, 215): 'espectador arrogante y desdeñoso', que menosprecia y desprecia al autor, a la obra y a los actores dramáticos.

SPIRARE - SPIRITUS

Spirare: 'Tener inspiración poética', 'estar inspirado':
Od. IV, 3, 23.

Spirare tragicum satis (Ep. II, 1, 166): 'tener una poderosa inspiración trágica'.

Spiritus: del sentido real de 'soplo de aire' se pasa al sentido metafórico de 'inspiración'³¹ como 'soplo o espíritu poético infundido por los dioses en la mente y en el corazón del

poeta': *Od.* IV, 6, 29. (*Vid. supra* pp. 542 ss.).

- *Acer spiritus* (*Sat.* I, 4, 46): 'inspiración vigorosa'. Es una de las características que Horacio reclama para que exista verdadera poesía, que en un principio coincide con la alta poesía, la poesía del *genus grave*: épica, tragedia y alta lírica.

- *Tenuis spiritus* (*Od.* II, 16, 38): 'inspiración fina, suave, delicada' propia del *genus tenue*, de la poesía sencilla y de poca elevación.

Vid. supra POETA: tenuis poeta e infra TENUIS.

SPLENDOR

En *Ep.* II, 2, 111 significa 'brillo', 'lustre' que poseen las palabras que no están desgastadas por el uso ordinario y que aumenta la elegancia de los versos.

SPONDEUS

En métrica designa al pie formado por dos sílabas largas. *Stabilis spondeus* (*A.P.* 256): 'espondeo estable' a causa de la solidez, firmeza y peso de sus dos sílabas largas. Por tanto se puede traducir por el 'sólido y pesado espondeo'.

STARE

En *Ep.* II, 1, 205 tiene el sentido literal de 'estar de pie en escena' o, lo que es lo mismo, 'aparecer, mostrarse en escena'.

Pero en otras ocasiones tiene un sentido figurado: en *Sat.* I, 10, 17 *stare* tiene el sentido de 'mantenerse en escena' una obra, es decir, 'tener éxito' como ya se ha visto en Terencio.

Para *Ep.* II, 1, 176 *vid. FABULA*.

STILUS

Es el 'punzón' utilizado para escribir sobre las tablillas enceradas: *Sat.* II, 1, 39.

La expresión *stilum vertere* (*Sat.* I, 10, 72) equivale por metonimia a 'corregir' los posibles defectos del verso y del poema ya que 'darle la vuelta al punzón' suponía utilizar la parte plana de que estaba dotado para extender y alisar de nuevo la cera de la tablilla, es decir, para 'tachar' y 'corregir'.

STUDERE - STUDIUM

En *A.P.* 409 *studium* está utilizado como término técnico dentro del ámbito del *ars*, en lo que ésta tiene de 'ejercicio', de 'esfuerzo', de 'solicitud' por conseguir la perfección poética.

Equivale, pues a *labor* y a *cura* y se opone a *spiritus* y a vena que pertenecen al ámbito del *ingenium*, de la *natura*.

Studere en *Ep.* II, 1, 120 alude a la dedicación a la poesía. También en *Od.* IV, 2, 1 y *Ep.* I, 13, 13 hace referencia a tareas poéticas.

SUBLIMIS

En *A.P.* 457 designa una de las cualidades requeridas por la poesía del *genus grave*, también llamado *sublime*: la elevación de temas y de estilo. (*Vid. infra VERSUS.*)

Esa misma cualidad debe caracterizar la *natura* e *ingenium* del poeta que quiera escribir poesía épica, tragedias o alta lírica y será un 'poeta elevado, sublime, grandioso' (*Ep.* II, 1, 165).

Sobre *sublimis* (*A.P.* 165) como nota del carácter de los jóvenes que el poeta dramático debe tener en cuenta a la hora de configurar a sus personajes *vid. supra* pág. 339 n.10.

SYLLABA

'Sílabas', en cuanto sonido o grupo de sonidos articulados que constituyen un sólo núcleo fónico entre dos depresiones sucesivas de la emisión y elemento fundamental sobre el que

descansa el ritmo de la poesía latina ya que la cantidad y el acento se estipulan precisamente sobre el módulo silábico.

Aludiendo precisamente a la cantidad de la sílaba Horacio habla de *syllaba longa* y *syllaba brevis* en A.P. 251.

TARDUS

A.P. 255: 'lento'. Va referido al ritmo del verso. El trímetro yámbico es un verso de ritmo rápido que se hace, no obstante, más pausado, más lento al permitirse el uso del pesado espondeo en los pies impares del verso.

TEMPERARE

Para la discusión de *Ep. I*, 19, 28 y 29 *temperare musam*, vid. *supra* pp. 426-432.

TEMPUS

En *Sat. I*, 4, 58 *tempora certa*, referido a la prosodia y a la métrica, son los 'tiempos, las cantidades fijas, determinadas ya por la ley del verso'.

TENUIS - TENUARE

El adjetivo *tenuis* significa propiamente 'delgado', 'fino'. A partir de lo cual toma sentidos metafóricos, bien con matiz positivo como 'fino', 'sutil', 'ingenioso', bien con matiz peyorativo como 'débil', 'pequeño', 'mezquino'.

Según esto, *tenuis* se aplica al sustantivo *poeta* como 'sutil' y 'perspicaz': A.P. 46.

En A.P. 203 se aplica a un instrumento musical, la flauta,

refiriéndose a un tiempo a la delgadez de su forma y a la suavidad, delicadeza y finura del tono (cfr. *acris tibia* en *Od.* I, 12, 1-2) y el volumen de los sonidos que emite.

En *Ep.* II, 1, 225 *tenuis* está utilizado por una parte como término técnico referente al tejido de la lana: *tenuis filus* es un 'hilo fino'; pero por otra parte se aplica de forma metafórica a la expresión *deducta poemata*: se trataría así de 'pequeños poemas finamente trabajados' que es una de las características de la poesía alejandrina, neotérica y augústea.

Tenuis es, pues, uno de los términos técnicos de la retórica y de la estilística³².

En Horacio, como en Virgilio y en el *Appendix Vergiliana*, esta vinculación a la lengua de la estilística para definir un estilo literario se consigue mediante hábiles enálages.

Así en *Od.* II, 16, 38 *tenuis spiritus* designa a una 'inspiración sencilla, ligera, de poca elevación', precisamente la que caracteriza la poesía del *genus tenue*.

Aquí *tenuis* recuerda el atrevido *Μοῦσαν... λεπταλέην* del fr. I, 24 (Pfeiffer) de Calímaco, que no encuentra paralelo en la literatura latina.

También en *Od.* I, 6, 9 el adjetivo *tenuis* es aplicado al propio Horacio en lugar de a la poesía que él suele componer, aunque en virtud de la enálage se refiere esencialmente al

estilo de la poesía horaciana.

Finalmente, también utiliza Horacio en *Od.* III, 3, 72 el verbo *tenuare* refiriéndose al *genus tenue* pero con cierto matiz peyorativo ya que este estilo no es el apropiado para los asuntos y temas importantes porque los 'empequeñece', les quita dignidad y elevación.

TESTUDO

Frente a *lyra* y a *fides* que a veces designan por metonimia a la poesía lírica, *testudo* designa como barbitos pura y simplemente a la lira en cuanto instrumento musical construido por Mercurio el mismo día de su nacimiento con la concha de una tortuga que se hallaba a la entrada de la cueva en la que había nacido: *Epod.* XIV, 11; *Od.* I, 32, 14; III, 11, 3; IV, 3, 17; *A.P.* 395.

THEATRUM

'Teatro' en cuanto edificio o lugar donde tienen lugar las representaciones dramáticas: *Od.* II, 1, 10; II, 17, 26; *Ep.* I, 19, 41; II, 1, 60 y 201; II, 2, 130.

TIBIA

'Flauta' cuya música, aparte de otros usos (*Epod.* IX, 5;

Od. I, 1, 32; III, 7, 30; III, 19, 19; IV, 1, 23), se utilizaba como acompañamiento en algunos momentos de la representación dramática (*A.P.* 202).

En un par de ocasiones, sin embargo, Horacio parece indicar que también podía acompañar al canto de la poesía lírica: *Od.* I, 12, 2 y III, 4, 1.

TOGA - TOGATA

En *Ep.* II, 1, 57 *toga* designa por metonimia (*vid. supra COTHURNUS, PRAETEXTA y SOCCUS*) un género dramático: la comedia *togata*, es decir, la comedia de creación romana, cuya acción transcurre en una ambiente latino y cuyos personajes tienen nombre romano y visten la toga o manto nacional romano.

El término *togata* para designar a este tipo de comedia aparece concretamente en *A.P.* 288.

Vid. supra DOCERE.

TOTUS

En *A.P.* 34 *totum* como término relacionado con el mundo artístico y literario, designa la 'globalidad', la 'totalidad', el 'conjunto' de factores que conforman una obra de arte.

TRACTARE

'Tratar o trabajar poéticamente' unos determinados temas (A.P. 150) o géneros literarios (Ep. II, 1, 209).

(Para *tractare* en Ep. I, 18, 14 vid. PARTES.)

TRAGICUS - TRAGOEDIA - TRAGOEDUS

En Sat. I, 10, 53 *tragicus* designa al 'poeta trágico', 'al autor de tragedias'.

En cambio, en A.P. 95 designa a Télefo y a Peleo como 'personajes de la tragedia'.

Para su uso como adjetivo vid. ARS, CAMENA, CARMEN, COLOR, COTHURNUS y VERSUS.

Para *tragicum* con valor adverbial vid. SPIRARE.

El término *tragoedia* como tipo de composición poética perteneciente al *genus grave* aparece perfectamente caracterizada como tal en A.P. 231 por la expresión *effutire levis indigna versus* y en Od. II, 1, 9 donde va calificada por el adjetivo *severa*, 'grave', 'seria', 'severa'.

Tragoedus (Ep. II, 1, 98 y II, 2, 129) designa siempre al 'actor trágico'.

TRIMETRUS

'Verso compuesto por tres metros', 'trímetro'.

Horacio se refiere siempre a los trímetros yámbicos en sus escritos: *trimetris iambeis* (A.P. 252-253) y *nobiles trimetri* (A.P. 259) referido a los 'famosos trímetros' de Accio.

TURGERE - TURGIDUS

Turgere referido al estilo, aunque por enálage se aplique al poeta en A.P. 27 significa 'estar hinchado', 'utilizar un estilo demasiado ampuloso y enfático.

Para *turgidus* vid. *POETA*.

UNUS

En A.P. 23 *unum*, 'una sola cosa', alude a una cualidad esencial de la obra poética: la unidad interna tanto de forma como de contenido.

Referida específicamente al contenido aparece en A.P. 29.

URBANUS

Vid. supra POETA.

UTILIS

'Util'. Con este término designa Horacio una de las características, la utilidad, que junto a la belleza, perfección y encanto poético, debe poseer todo poema que aspire a ser aceptado de forma universal: A.P. 343 y Ep. II, 1, 163.

En el mismo sentido se aplica también a *vates*. (*Vid. infra VATES*).

VAGARI

A.P. 265: 'andar de un lado para otro en temas literarios sin sujetarse a ningún principio artístico estricto' como pueden ser las leyes métricas y rítmicas y la ley propia de cada género literario. Equivale al *scribam licenter* que le sigue a continuación. (Vid. *LICENTER*).

VARIARE

A.P. 29: *variare prodigialiter*: 'dar variedad mediante el uso de lo portentoso y maravilloso' a un tema unitario.

VATES

El término *vates*³³ designa propiamente al 'poeta inspirado por los dioses', aunque Horacio, que tenía una visión racionalista del fenómeno poético, suele emplearlo como sinónimo de poeta, a excepción hecha de las *Odas* donde utiliza el término en su sentido propio pero siguiendo los tópicos literarios propios del género y cuando quiere referirse de forma general a los grandes poetas griegos: A.P. 24 y 400; *Ep.* I, 7, 11; II, 1, 133, 217 y 249; II, 2, 80 y 94; *Epod.* XVII, 44 referido a Estesícoro; XVI, 66; *Od.* I, 31, 2; II, 6, 24; II, 20, 3; III, 19, 15; IV, 3, 15; IV, 6, 44.

En *Ep.* II, 2, 102 tiene posiblemente sentido irónico pues

se refiere al irritable e iracundo grupo de poetastros contemporáneos o, al menos, a poetas que no pertenecen a su grupo literario.

También puede tener sentido irónico en *Ep.* II, 1, 26.

El carácter de poeta poseído e inspirado por los dioses se pone de manifiesto con los adjetivos *divinus* (A.P. 400) y *sacer* (*Od.* IV, 9, 28) que lo califican.

Interesantes son también los calificativos de *utilis urbi* (*Ep.* II, 1, 119-124) y de *potens* (*Od.* IV, 8, 26-27) sobre cuyo alcance pueden verse *supra* las pp. 578-592.

En *Od.* I, 1, 35 *lyrici vates* alude a los 'poetas líricos' griegos puesto que Horacio se consideraba a sí mismo el introductor de la lírica yámbica y eolia en Roma pasando por alto la labor de Catulo.

VENA

'Vena poética', 'inspiración'.

La metáfora parece provenir de las vetas subterráneas de agua. Así se deduce de OVID., *Ex Pont.* II, 5, 21:

ingenioque meo vena quod paupere manat, plaudis.

Y más adelante, IV, 2, 20: *carmen vena pauperiore fluit.*

- *Dives vena* (A.P. 409): 'rica inspiración'.

- *Benigna vena* (*Od.* II, 18, 2): 'generosa, abundante, fecunda inspiración'. En este pasaje en conexión directa con el *ingenium* del cual depende, como ya se ha indicado en *SPIRITUS*.

VENIA

'Indulgencia', 'condescendencia', 'benevolencia' con respecto a los errores y fallos literarios (*Ep.* II, 1, 78 y 170: *A.P.* 264, 267 y 355) o a las libertades literarias que el poeta se puede tomar (*Sat.* I, 4, 105).

Pero también 'permiso, 'licencia' para lanzarse a todo tipo de aventuras literarias (*A.P.* 11).

VENUS

'Belleza', 'encanto', 'atractivo' formal de una obra poética en *A.P.* 42 y 320.

VERBUM

Presenta numerosas acepciones en los textos literarios de Horacio:

1. Usado en su sentido más general significa 'término', 'vocablo', 'palabra' en cuanto "conjunto de sonidos articulados que expresan una idea y en cuanto representación gráfica de estos sonidos" (*D.R.A.E.*): *Sat.* I, 4, 58; I, 10, 10; *Ep.* I, 19,

25; II, 2, 111-113; A.P. 61.

En este sentido es sinónimo de *vocabulum*.

- *Decorum verbum* (Ep. II, 1, 73): 'palabra conveniente y adecuada', es decir, 'que aparece en el tono y en el lugar adecuado', como dice Brink, *ad l.*, lo cual supone también belleza y elegancia.

- *Detorta verba* (A.P. 53): 'palabras derivadas' a partir de otra lengua extranjera, normalmente grecismos.

- *Graeca verba* / *Latina verba* (Sat. I, 10, 20-21): 'términos griegos', 'escritos en griego' frente a los 'vocablos latinos'.

- *Lasciva verba* (A.P. 107): 'palabras de contenido lascivo'.

- *Notum verbum* (A.P. 47 y en mi opinión 240): 'vocablo conocido' por su uso habitual.³⁴

- *Novum verbum* (Od. IV, 2, 10; A.P. 48 y 52): 'palabra nueva', es decir, 'neologismo' equivalente a *verba non exaudita* (A.P. 50): 'palabras no escuchadas anteriormente'; a *ficta nuper* (A.P. 52): 'recién inventadas' y a *modo nata* (A.P. 62): 'recién nacidas', 'recién creadas'.

- *Patria verba* / *petita foris verba* (Sat. I, 10, 29-30): 'palabras de la lengua patria, es decir, propia (latina)' frente a las 'palabras pedidas a lenguas extranjeras', es decir,

'préstamos de otras lenguas' (griego, como en el verso 21).

- *Plena minarum verba* (A.P. 106): 'palabras llenas de amenazas'.

- *Pura verba* (Sat. I, 4, 54): 'palabras corrientes, sencillas, propias del lenguaje común y habitual'.

- *Seria verba* (A.P. 107): 'palabras serias, llenas de gravedad y dignidad', propias del *genus grave*.

- *Sesquipedalia verba* (A.P. 97): 'palabras que ocupan métricamente un pie y medio', es decir, 'palabras muy largas'.

- *Sumpta de medio (verba)* (A.P. 243): 'palabras tomadas de la vida común y ordinaria'.

- *Tristia verba* (A.P. 105-106): 'palabras llenas de tristeza y de aflicción'.

En cuanto a las expresiones verbales cabe destacar las siguientes:

- *Acquirere verba* (A.P. 53): 'añadir nuevas palabras' al caudal ya existente de la lengua propia. Equivale a 'crear neologismos'.

- *Cadere Graeco fonte verba* (A.P. 53): 'palabras que provienen de fuentes griegas'. Se trata de una metáfora para decir que tienen un origen griego: grecismos adoptados en la lengua latina.

- *Conectare verba lyrae motura sonum* (*Ep.* II, 2, 86): literalmente 'unir, entrelazar palabras destinadas a provocar el sonido de la lira', es decir, 'componer versos o poemas líricos'.

- *Devolvere nova verba* (*Od.* IV, 2, 10-11): 'desarrollar, crear nuevas palabras', 'introducir neologismos'.

- *Fingere verba* (*A.P.* 50): 'inventar, crear nuevas palabras o neologismos'.

- *Florere verba* (*A.P.* 62): 'las palabras florecen' en sentido metafórico como *cadere* o *interire*, 'perecer' (*A.P.* 61) o *nasci*, 'nacer' y *vigere*, 'estar llenas de vigor' (*A.P.* 62).

- *Serere verba* (*A.P.* 46): (*vid. supra SERERE.*)

Con el sentido concreto de 'palabra hablada' aparece en *A.P.* 443; *Ep.* I, 1, 34; I, 18, 12-13 donde le acompañan los participios *cadentia*, 'que acaban de caer', es decir, 'de ser pronunciadas' y *dictata*, 'dictadas'.

2. En un par de ocasiones, en las que forman pareja con el sustantivo *nomina*, 'nombres', presenta el significado específico como término gramatical de 'verbo' en cuanto 'palabra dotada de accidentes de número, persona, tiempo, modo y voz que expresa una acción o un estado': *A.P.* 235 y *Sat.* I, 3, 103-104.

3. Como término literario contrapuesto a *res* (el tema, el contenido), *verba* se refiere específicamente a la forma de la obra poética: la disposición de las palabras en el verso, su sonoridad, su pureza, los elementos rítmicos y métricos, al estilo en definitiva: *Sat.* I, 4, 47 y *A.P.* 311.

4. A veces, por extensión, *verba* designa al 'poema' en su conjunto como en *Sat.* II, 1, 19.

En *Ep.* II, 2, 143 se encuentra la expresión *sequi verba fidibus modulanda Latinis*: 'Tratar de obtener palabras que deben ser moduladas con las liras latinas', es decir, 'tratar de componer poemas líricos en lengua latina'.

VERSUS

'Verso', 'conjunto de palabras sujetas a medida y a ritmo según reglas fijas y determinadas'.

Horacio utiliza este término en numerosísimas ocasiones de las cuales se han tomado las siguientes expresiones:

- *Alterni versus* (*Ep.* II, 1, 146): 'versos que pronuncian o cantan alternativamente diversos personajes', 'diálogos en verso' referido en el texto a los *carmina Fescennina*.

- *Atri versus* (*Ep.* I, 19, 30): 'versos virulentos y llenos de perfidia', referido a los yambos de Arquíloco.

- *Parum clari versus* (A.P. 448): 'versos poco claros' bien por una excesiva concisión, bien a causa del hipérbaton, bien por el uso de metáforas excesivamente atrevidas, bien por el anacoluto o por falta de propiedad de los términos utilizados.

- *Concinnus versus* (Ep. II, 1, 74): 'verso armonioso', es decir, 'elegante y bien proporcionado' porque sus miembros están compuestos simétricamente y con paralelismo.

- *Duri versus* (A.P. 446): 'versos ásperos' al oído porque el poeta no ha cuidado la unión de las palabras y no ha observado las leyes del *ars rhythmica*.

Vid. supra POETA: durus poeta.

- *Famosi versus* (Sat. II, 1, 68): 'versos difamatorios', 'que dan mala fama'. (*Vid supra CARMEN: mala carmina y famosum carmen.*)

- *Impariter iuncti versus* (A.P. 75): literalmente significa 'versos emparejados desigualmente'. Pero en virtud de la enálage quiere decir 'versos desiguales (de medida desigual) emparejados', aludiendo al hexámetro y al pentámetro elegíacos.

- *Incompti versus* (A.P. 446): Literalmente 'versos despeinados', metáfora equivalente a 'versos toscos, descuidados, sin adornos y sin arte'.

- *Inculti versus* (Ep. II, 1, 233): es equivalente a la expresión anterior: 'versos rudos, descuidados, burdos' aunque

literalmente significa 'versos sin cultivar o sin cuidar'. Se trata de una metáfora tomada de la horticultura.

- *Inertes versus* (A.P. 445): 'versos flojos, faltos de energía y de garra'. Podría significar también 'versos sin arte, desmañados' pero ese sentido lo indica Horacio en el verso siguiente, 446, con el término *incomptus*.

- *Inopes rerum versus* (A.P. 322): 'versos vacíos de contenido'.

- *Male nati versus* (Ep. II, 1, 233): 'versos mal engendrados, mal hechos, verdaderos abortos'.

- *Sibyllini versus* (Carm. Saec. 5): 'versos sibilinos', es decir, que se encuentran en los libros de los oráculos pronunciados por una Sibila. Horacio alude posiblemente a los de la Sibila de Cumas a quien según la tradición se los había comprado Tarquino el Soberbio. Se encontraban depositados en el Templo de Júpiter Capitolino.

- *Nimum teneri versus* (A.P. 246): 'versos demasiados tiernos, demasiado delicados' y, por lo tanto, inapropiados a la rusticidad de los sátiros como personajes del drama satírico.

- *Tragici versus* (A.P. 89): 'versos propios de la tragedia', 'con el tono y el contenido de los versos de la tragedia'.

- *Tristes versus* (Sat. II, 1, 21): 'versos acerbos,

amargos, crueles y malhumorados' propios de la sátira.

En cuanto a las expresiones verbales, hay que destacar las siguientes:

- *Amare versus* (*Ep.* II, 1, 120): 'deleitarse en los versos', es decir, 'gustarle a uno los versos', 'sentir afición exclusivamente por la composición de poemas'. Equivale al *amor scribendi* de *Sat.* II, 1, 10.

- *Componere versus* (*Sat.* I, 4, 8): 'componer versos'.

- *Concludere versum* (*Sat.* I, 4, 10): 'completar la medida de los versos', 'hacer versos regulares', es decir, 'que cumplen las reglas métricas, rítmicas y prosódicas'.

- *Currere versus* (*Sat.* I, 10, 1): literalmente 'los versos corren', expresión figurada para indicar que los elementos integrantes del verso (los pies métricos y con ellos el ritmo) se desarrollan, avanzan, se suceden unos a otros de una determinada forma.

En el mismo sentido metafórico, tomado quizá a partir de *pes*, se utiliza la expresión *ire mollius versus* (*Sat.* I, 10, 58) 'los versos avanzan más suavemente' ateniéndose a las leyes del *ars rhythmica*.

En este sentido *mollis* se opone a *durus*.

- *Decorari versibus* (*Ep.* II, 1, 266): 'ser honrado y

enaltecido con un poema'. Es uno de los múltiples aspectos prácticos de la poesía.

- *Deducere versus* (Sat. II, 1,4): literalmente es 'desarrollar, tejer versos'. Se trata posiblemente de una metáfora tomada del mundo textil, que equivale a 'componer versos'.

Vid. supra CARMEN: carmen deducere y SERERE.

- *Dictare versus* (Sat. I, 4, 10): en esta ocasión significa 'dictar versos' el poeta a su secretario para que los escriba.

También puede ser el maestro quien dicte versos a sus discípulos (*vid. CARMEN: carmina dictare*).

- *Dissolvere versum* (Sat. I, 4, 55): 'deshacer el verso' cambiando el orden de las palabras y quitándole el ritmo métrico.

Unos versos más adelante, v. 60, utiliza el verbo simple *solvere* en el mismo sentido.

- *Effutire levis versus* (A.P. 321): 'charlatanear versos ligeros y fútiles', es decir, sin peso en su contenido y sin peso y dignidad en sus palabras, lo cual es indigno de la tragedia, *genus grave*, y viola las leyes del *decorum* de este género.

- *Exacuere animos versibus* (A.P. 403): 'enardecer los espíritus con los versos'. Es una de las facetas de la utilidad

del poeta con respecto a la ciudad.

- *Facere versus*: 'hacer versos'.

Sobre la diferencia que en un principio existía para Horacio entre 'hacer o componer versos' y 'hacer o componer poesía' *vid. supra* pp. 480 ss.

Esta expresión se encuentra en *Sat.* I, 10, 25 y 70; II, 1, 5-6; *Ep.* II, 2, 52; *A.P.* 427.

En *Sat.* I, 10, 31-32 se utiliza el diminutivo *versiculi* que indica intrascendencia y un cierto menosprecio como en *Sat.* I, 2, 109 y I, 10, 58.

Un adverbio completa en varias ocasiones al participio *factus*, -a, -um:

- *magis facti versus* (*Sat.* I, 4, 58): 'versos más hechos', es decir, hechos con más calma, dedicando más tiempo a la corrección y al *labor limae*, lo cual equivale a 'versos mejor hechos, más perfectos'.

- *prave facti versus* (*Ep.* II, 1, 266): 'versos defectuosamente hechos', es decir, con muchos defectos, 'versos deformes y malos'.

Finalmente, en *A.P.* 470 Horacio utiliza el frecuentativo *factitare versus* referido al *vesanus poeta*, 'hacer versos continua y persistentemente'.

- *Fingere versus* (*A.P.* 382): 'modelar, dar forma a,

componer versos'.

Fingere es un término habitual de las artes plásticas, especialmente de la escultura (cfr. *Ep.* II, 1, 264).

Vid. supra CARMEN: carmina fingere.

- *Meditare versus canoros* (*Ep.* II, 2, 76): 'meditar, dar vueltas en la mente a melodiosos versos'. En este caso la expresión *versus canori* no tiene el matiz peyorativo del *nugae canorae* de *A.P.* 322.

- *Mittere in scaenam versus* (*A.P.* 260): 'lanzar versos a la escena', es decir, 'escribir poesía dramática destinada a ser llevada a la escena'.

- *Metuere versus* (*Sat.* I, 4, 33): 'temer los versos' que censuran determinados defectos y vicios morales. Se refiere Horacio a los versos satíricos, aunque también permanecen en la mente del lector los primeros versos de la sátira en la que habla del *notare* de los poetas de la Antigua Comedia Griega.

- *Ponere versus* (*Ep.* I, 1, 10): 'dejar, deponer, abandonar la poesía'. *Versus* designa la poesía lírica horaciana, fundamentalmente las *Odas*.

Sin embargo, Horacio sigue exponiendo sus ideas filosóficas en verso, en hexámetros dactílicos. Pero estas epístolas en verso no son quizá para él poesía, sino simples *sermones* como sus sátiras.

- *Perscribere versus* (Sat. I, 4, 54): literalmente 'escribir versos detalladamente y con exactitud', es decir, 'colmar completar la medida de los versos respetando sus leyes propias'.

Vid. supra concludere versus.

- *Reddere incudi versus male tornatos* (A.P. 441): 'llevar de nuevo los versos al yunque', es una metáfora del mundo de la fragua que quiere decir 'retocar y corregir los versos defectuosos'.

Male tornati también es una metáfora, 'mal torneados', 'que no están bien pulidos y redondeados por el torno'. Ya se sabe que 'redondo', *rotundus*, y 'pulido', *levis* o *limatus*, son sinónimos de perfección. Por lo tanto *male tornati* equivale a 'defectuosos'.

- *Reprehendere versum* (Ep. II, 1, 222): 'censurar un verso' por encontrarlo defectuoso.

- *Ridere versus* (Sat. I, 10, 54): 'reírse, burlarse de unos versos', es decir, 'censurar unos versos' por algún defecto literario.

- *Ructare sublimis versus* (A.P. 457): 'eruptar versos'. Metáfora equivalente a 'lanzar o proferir versos a borbotones, de forma apresurada y atropelladamente' queriendo decirlos todos a un tiempo.

Sublimes versus: 'versos sublimes, de tono elevado, de la más alta calidad poética'. En este pasaje Horacio hace uso de su acerada ironía.

- *Scribere versus*: 'escribir versos' (*Sat.* I, 9, 23-24: *scribere pluris / aut citius...versus*; *Ibid.* I, 10, 60) equivalente también a 'componer poemas' en *Ep.* II, 1, 111 y II, 2, 54.

En *Epod.* XI, 2 aparece la variante *scribere versiculos*, 'escribir versillos', 'componer poemas intrascendentes', 'de poca elevación pero cuidados en la forma', pertenecientes al *genus tenue*.

VERTERE

Con el sentido de 'hacer pasar de una lengua a otra', 'traducir' aparece en *Ep.* II, 1, 164 donde el complemento directo es *fabulas Graecas*.

Pero no se trata de una traducción literal como en *A.P.* 133 *verbum reddere* sino de una adaptación al ambiente y a los gustos romanos.

VESTIGIUM

'Huella', 'rastro' poético.

~ *Vestigia sequi* (*vid. supra SEQUI*).

- *Aliena vestigia premere* (Ep. I, 19-22): 'pisar, seguir las huellas poéticas de otro', imitarlo poéticamente tratando de emularlo.

- *Desere vestigia Graeca* (A.P. 286-287): 'abandonar las huellas de la literatura griega'. En este caso, los géneros literarios creados por los griegos para crear nuevos subgéneros.

- *Ponere libera vestigia per vacuum* (Ep. I, 19, 21): significa literalmente 'poner los pies en un terreno desocupado, sin dueño', es decir, 'hollar nuevos campos poéticos'.

Así pues, mientras *sequi* y *premere vestigia aliena* supone imitación aunque puede ser imitación original y emulación, *deserere vestigia* y *ponere libera vestigia per vacuum* supone ya de entrada novedad literaria: crear e inventar algo nuevo.

VINCERE

'Vencer', 'ser poéticamente superior' a otro escritor en alguna característica o cualidad determinada (Ep. II, 1, 59) o 'superar en calidad poética' las composiciones de otro autor (Ep. I, 4, 3).

VIRTUS

Aparte de las numerosísimas veces que Horacio utiliza *virtus* en sentido moral y que define en Ep. I, 18, 8-9 como

medium vitiorum et utrimque reductum, también la aplica en varias ocasiones al mundo literario.

A la 'calidad o perfección literaria o poética' se refiere en *Ep.* II, 1, 48 y *A.P.* 308.

En cuanto 'mérito literario' se encuentra en *Sat.* I, 10, 8 y en *Od.* IV, 8, 26 aunque en este caso se hace especial hincapié en el 'poder e influencia' que tales méritos atribuyen a los poetas.

Finalmente en *Ep.* II, 2, 123 designa una cualidad propia de las palabras, del estilo, la 'energía', la 'garra'.

VIS

Designa precisamente también por una parte la 'fuerza', la 'energía', la 'garra' en el contenido y en el estilo (*Sat.* I, 4, 46) como cualidad esencial de la verdadera poesía, la poesía del *genus grave*.

A la fuerza del contenido pero con el matiz peyorativo de 'violencia' se refiere en *A.P.* 282 donde podría concretarse ese sustantivo abstracto en expresiones mucho más concretas como 'virulentos ataques verbales' o 'invectivas personales'.

Pero Horacio utiliza también este término en plural en el ámbito literario referido al poeta con el significado de 'fuerzas poéticas' como algo íntimamente relacionado con el

ingenium,³⁵ con la propia capacidad poética inserta en la propia esencia y forma de ser del poeta: *Sat.* II, 1, 12; *A.P.* 39 y *Ep.* II, 1, 259.

VITIUM - VITIOSUS

Con el sentido de 'falta o imperfección literaria' se encuentra en *A.P.* 31. Indica una deficiencia técnica y es el término opuesto a *virtus*.

En este sentido era usado en la crítica literaria y en la retórica³⁶.

A caballo entre el sentido literario y moral en *A.P.* 282 y en *Ep.* I, 19, 17.

VOCABULUM

'Vocablo', 'palabra escrita o hablada que expresa una idea'.

Algunas de las expresiones en que aparece este término son las siguientes:

- *Adsciscere nova (vocabula)* (*Ep.* II, 2, 119): 'admitir, acoger, adoptar las nuevas palabras, los neologismos'.

- *Cadere (vocabula)* (*A.P.* 70): uso metafórico como en *A.P.* 61 con *verba*: 'las palabras mueren', es decir, 'caen en desuso'.

- *Compescere luxuriantia (vocabula)* (*Ep.* II, 2, 122):

expresión metafórica tomada probablemente de la horticultura o viticultura: 'reprimir, recortar, podar las palabras excesivamente ampulosas y exuberantes'.

Vid. supra ORNAMENTUM.

- *Eruere obscurata (vocabula)* (Ep. II, 2, 115): uso metafórico de 'desenterrar palabras mantenidas en la oscuridad' y en consecuencia olvidadas y desconocidas ya para el pueblo, es decir, 'utilizar los arcaísmos'.

- *Vocabula quae sunt in honore* (A.P. 71): 'palabras que gozan de estima y aceptación social' en un momento dado y que forman parte del lenguaje habitual.

- *Imponere cognata vocabula* (Sat. II, 3, 280): 'designar con palabras o términos semejantes', es decir, sinónimos.

- *Levare nimis aspera vocabula* (Ep. II, 2, 122-123): 'pulir, suavizar las palabras demasiado ásperas'.

Vid. supra LEVARE.

- *Proferre in lucem speciosa vocabula* (Ep. II, 2, 116): 'sacar a la luz palabras elegantes, brillantes, expresivas'. Se trata de nuevo de los arcaísmos, como aclara el verso siguiente.

- *Renasci (vocabula)* (A.P. 70): 'las palabras renacen, surgen de nuevo, se ponen nuevamente de moda' después de haber caído en desuso (cfr. A.P. 62).

- *Tollere virtute carentia vocabula* (Ep. II, 2, 123):

'suprimir las palabras carentes de energía, de fuerza expresiva'.

VOLGARE - VOLGUS

Volgare (*Ep.* I, 19, 33): 'Divulgar', 'dar a conocer' a un poeta. Se refiere concretamente a Alceo cuya métrica imita y divulga Horacio entre los romanos mediante la composición de sus *Odas*.

En *Od.* IV, 9, 3 *volgare* significa 'dar a conocer' un nuevo tipo de poesía: la poesía eolia.

Horacio utiliza con frecuencia el término *volgus* para referirse al 'público', ya sea como espectador en la representación de obras dramáticas, ya sea como lector de obras poéticas, ya sea como oyente en las recitaciones y concursos poéticos: *Sat.* I, 4, 23 y 72; *Od.* II, 13, 32; II, 16, 40; III, 1, 1; *Ep.* I, 20, 11; II, 1, 63 y 196.

Siempre tiene una connotación despectiva al igual que *plebs* (*vid. supra* pp. 610 ss.).

VOLUMEN

'Volumen', es decir, 'libro enrollado que da vueltas (*volvere*) en torno a un eje'.

- *Signata volumina* (*Ep.* I, 13, 2): 'volúmenes sellados'. Se refiere a los tres primeros libros de las Odas, destinados a ser leídos por vez primera por Augusto.

- *Annosa volumina vatum* (*Ep.* II, 1, 26): 'los antiguos volúmenes de los adivinos, sacerdotes-profetas' aunque es posible que *vates* tenga el sentido irónico de 'poetas', como indica Brink, *ad l.*

VOX

Es un término usado por Horacio con gran variedad de acepciones:

1. *Vox* designa en principio los sonidos emitidos por la boca (*Ep.* II, 1, 200) con referencia casi siempre al volumen de voz (*Sat.* I, 7, 31 y I, 9, 76) o al tono (*Sat.* I, 3, 8; *Od.* I, 24, 4; III, 4, 3 y IV, 11, 35).

La expresión metafórica *vocem comoedia tollit* (*A.P.* 93): 'la comedia eleva la voz', hace alusión al 'tono', al 'estilo' que no es propio del género.

En *A.P.* 216 se hace referencia a los 'tonos musicales' de la lira.

2. 'Palabras':

- *itare voces* (*Ep.* I, 18, 2): 'repetir las palabras' de

otro.

- *vivas hinc (sc. vita et moribus) ducere voces* (A.P. 318):

'sacar de la observación de la vida y la forma de actuar de los diversos tipos humanos palabras vivas', es decir, 'que reflejen fielmente la vida real'.

E igualmente *Sat.* I, 1, 65; I, 6, 93 (= discurso); I, 10, 32; II, 3, 257; *Od.* I, 10, 11; III, 7, 22; en IV, 6, 22, 'palabras de súplica'; A.P. 158 y 366.

3. 'Ideas', 'opiniones', 'pensamientos' que encierran las palabras.

Es la acepción que presenta este término en *Sat.* I, 3, 103: *verbis nominibusque voces sensusque notare*: 'designar con verbos y nombres a las ideas y las emociones y sentimientos'.

A. Grilli traduce el término *voces* por 'espressioni' que es intencionadamente ambiguo y general pero claramente contrapuesto a *sensus* que equivale a 'affezioni': "finché non ritrovaron e verbi e i nomi con cui designare le loro espressioni e le loro affezioni"³⁷.

4. 'Palabra' en cuanto lenguaje articulado, como característica distintiva del hombre en *Od.* I, 10, 3.

5. 'Conjuros', 'fórmulas mágicas': *Sat.* I, 8, 45; *Ep.* I, 1, 34; I, 2, 23; *Epod.* V, 45 y 76; XVII, 6 y 78.

6. Puede equivaler a *carmen* en A.P. 390 (= *carmen editum*), *Sat.* I, 4, 76; *Od.* IV, 2, 46 y *Epod.* VI, 9.

NOTAS AL CAP. II. C.

1. Cfr. C. LADRIERE, "Horace and the theory of imitation", *AJPh* LX (1939) p. 291 n.1.
2. "The poet, critic and moralist...", p. 362.
3. Cfr. *Lexicon Horatianum* I, Hildesheim 1965, p. 86.
4. Cfr. S. SORENSEN, "Hor. A. P. 317-318", p. 113.
5. Cfr. *Ibid.*, pp. 114 ss.
6. "Hor. *Serm.* I, 4, ...", p. 25.
7. "Hor. on nature of Sat.", p. 112.
8. En el comentario *ad l.* de su edición de las *Sátiras* junto con A. Kiessling.
9. Cfr. *Lucilius und Kallimachos*, Frankfurt 1949, pp. 65-67.
10. Cfr. *Lucilius and Horace, a study in the classical imitation*, Madison 1920, p. 93.
11. Cfr. "Libertas and facetus", *Mnemosyne* X (1957) p. 324.
12. Para la historia de esta palabra como término técnico cfr. el documentado artículo de C. N. JACKSON, "*Molle atque facetum*", *HSCP* XXV (1914) pp. 127 ss. donde cita los glosarios latinos que lo ponen en relación con los términos griegos εὐχαρις, ἀστεϊότητης, εὐφυνής, así como los numerosos pasajes de Cicerón (cfr. especialmente *De off.* I, 103; *Or.* 20, 87 y 89; *Br.* 63 y 186) y de autores griegos como Demetrio y Dionisio de Halicarnaso. Tales pasajes ponen de manifiesto la relación de estos términos griegos y latinos con el *genus tenue*.
13. *Ibid.*, p. 118.
14. Cfr. "*Molle et facetum*", *AJPh* XXXVII (1916) p. 328.
15. Cfr. "Libertas and facetus", p. 328 n.4.
16. Para la introducción y uso en la terminología retórica de los vocablos *gravis* y *gravitas* para designar un determinado tipo de discursos, cfr. A. FONTAN, "*Gravis, gravitas...*", pp. 261-

283.

17. Obsérvese la plena coincidencia en el juicio de Horacio y de Quintiliano sobre la lírica de Estesícoro: *Stesichorum quam sit ingenio validus, materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem* (X, 1, 62).

En efecto, lo que se conserva de él pone de manifiesto un fuerte predominio del mito en la configuración de su poesía coral poniéndola a medio camino entre la épica y la tragedia.

18. Cfr. *Littérature Latine*, París 1965 (Traducción castellana de Andrés ESPINOSA ALARCON, *Literatura latina*, Barcelona 1972¹, p. 99).

19. Como término técnico para designar en retórica al *genus tenue* cfr. v. g. *Or.* 76, 192 y 196.

20. Cfr. *Lexicon Horatianum* I, p. 252.

21. Cfr. QUINT. XII, 10, 16: *inflati illi et inanes*. Y más adelante, 17, insiste en el mismo concepto: *nihil inane aut redundans*.

22. Cfr. A. FONTAN, "*Gravis, gravitas...*", pp. 260-261.

23. Cfr. D. BO, *Lex. Hor.* I, p. 87: '*hilaris*', '*lascivus*'.

24. Sobre este término cfr. N. RUDD, "*Libertas and facetus*", pp. 325-328. Este autor afirma que la *libertas* propugnada por Horacio no hace referencia al uso libre de expresiones habitualmente consideradas como indecentes o expresiones hirientes llenas de odio con el propósito de hacer daño, sino a la franqueza amable, sin rencor, y dentro siempre del buen gusto.

Para el profesor B. L. ULLMANN, "*Hor. on nat. of Sat.*", p. 112, el significado de *libertas* en Horacio en los tres pasajes mencionados tiene una connotación positiva. Y cita también como positivas las palabras de Quintiliano sobre la *libertas* de Lucilio en III, 8, 48; X, 1, 65 y 94 y XI, 1, 137.

25. Cfr. AR. *Poet.* XXII, 1458 a 18 y *Rhet.* III, 2, 1404 b 1-2.

26. Para la historia y usos de este término en el ámbito literario cfr. C. N. JACKSON "*Molle atque facetum*", pp. 118-127 así como las precisiones que le hizo posteriormente M. B. OGLE

"*Molle atque facetum*", pp. 329-332.

Es cierto que *mollis* indica en principio una cualidad propia de la *compositio*, es decir, designa una *virtus dicendi* en relación con la eufonía y el ritmo métrico: el suave fluir del verso (cfr. Sat. I, 10, 59-60).

Como tal *virtus dicendi* opuesta a la aspereza (*durus, asper*) debe encontrarse en todos los estilos poéticos.

Pero no es menos cierto que Horacio utiliza el término *mollis* para significar el tono propio, es decir, la particular adecuación *res-verba*, de determinados tipos de poemas pertenecientes al *genus tenue* en contraste manifiesto con otros tipos de poesía (épica concretamente) pertenecientes al *genus grave*.

Así en *Od.* II, 12, 1-4 Horacio presenta el contraste entre la poesía épica y los suaves tonos de su lira; en *Od.* II, 9, 17-24 Horacio manifiesta la oposición entre las tiernas quejas de la poesía elegíaca y los triunfos de Augusto apropiados para un poema épico; en fin, en Sat. I, 10, 43-45 se expone la antítesis entre el *forte epos* de Vario y la ternura y el encanto de la lírica pastoril de Virgilio.

27. Para los precedentes de esta metáfora cfr. BRINK, *ad l.*

28. F. MARX, *Lucilius: Saturae* II (Comentario), Leipzig (1905), nota al verso 338.

P. BOYANCE, "Néoptolème et l'Art poétique d'Horace" (Sumario) *Actes, Congrès de Nice* (1935) pp. 82-83.

A. ARDIZZONI, "Ποίημα : Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antiquità", *ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΔΙΑΛΕΚΤΟΙ*, Supp. serie V, 4. Bari, 1953.

C. BENVENGA, "Per la critica e l'estetica di Filodemo", *RAAN*, n.s. XXVI (1951) pp. 192-252.

H. DAHLMANN, "Varros Schrift De Poematis und die hellenistisch-römische Poetik", *AAWM* III (1953) pp. 118 ss.

N.A. GREENBER, "The use of Poema and Poiesis", *HS*, LXV (1961) pp. 262-289.

M. GIGANTE, "Σημαντικόν ποίημα", *PP*, XVI (1961) pp. 40-53.

C.O. BRINK, *Horace on poetry I...*, pp. 28 ss. y 58 ss.

P. GRIMAL, *Essai...*, pp. 115 ss.

29. Cfr. P. GRIMAL, *Essai...*, pp. 117-118.

30. Sobre el origen y uso de este término en la literatura latina cfr. G. L. HENDRICKSON, "Satura: the Genesis of a Literary Form", *CPh* VI (1911) pp. 129-143.

31. Para el uso de este término en Cicerón con este significado, C. LA DRIERE, "Hor. and the theor...", p. 291 n.6, remite al estudio de A. DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, París 1934, pp. 28-31.

32. Sobre la introducción del término *tenuis* en la terminología retórica romana cfr. A. FONTAN, "*Gravis, gravitas...*", p. 276. Y sobre su utilización en la teoría de los χαρακτῆρες en la poesía augústea, cfr. también A. FONTAN, "*Tenuis...musa*", pp. 193-208.

Sobre el sentido y las implicaciones de *Od.* II, 16, 14 vid. el importante artículo de H. J. METTE, "*Genus tenue und mensa tenuis bei Horaz*", *MH* XVIII (1961) pp. 136-139.

33. Sobre el origen e historia de este vocablo cfr. A. SPERDUTI, "Divine nature of poetry in antiquity", *TAPhA* LXXXI (1951) pp. 218 ss. donde además se puede encontrar abundante bibliografía sobre el tema.

34. Para la relación de este término con los vocablos latinos *verbum usitatum* y *verbum proprium* así como el griego κῦπτον ὄνομα vid. V. VIPARELLI, "La teoria del neologismo in Orazio", *BStudLat* XIV (1984) pp. 52-53.

35. Para su relación con la inspiración cfr. CIC. *De div.* I, 38, 80; *Pro Arch.* 8, 17-18; *T. D.* I, 26, 64; y como cualidad de estilo cfr. *De or.* I, 255.

36. Cfr. *Rhet. ad Her.* I, 11 y CIC. *De or.* III, 103.

37. "Orazio e l'epicureismo", *Helmantica* XXXIV (1983) p. 275 n.9.

ABRIR CAPÍTULO III

